J. G. Albrechtsberger's

sämmtliche

Schriften

über

Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst;

zum Selbstunterrichte.

Erster Band.

Zweyte, umgearbeitete und sorgfältig revidirte Auflage.



Wien.

Verlag der k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhandlung

des

Tobias Haslinger.



Im Verlag der k. k. Hof- un[d] [p]riv. Kunst- und Musikalienhandlung
des **Tobias Haslinger** in Wien
ist erschienen,
und auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes
zu haben:

Preis-Sinfonie

für das Concert spirituel in Wien.

Sinfonia passionata

(in C-moll)

von

Franz Lachner.

52. Werk.

		in C. M.
In vollständiger Partitur	fl.	18 —
In einzelnen Orchester-Stimmen . .	„	18 —
Für das Pianoforte zu 4 Händen . .	„	6 —
Für das Pianoforte allein	„	4 —

Sechste Sinfonie

(in D)

dem Conservatorium der Musik in Paris

gewidmet

von

Franz Lachner.

56. Werk.

		in C. M.
In vollständiger Partitur	fl.	12 —
In einzelnen Orchester-Stimmen . . .	„	15 —
Für das Pianoforte zu 4 Händen . .	„	5 —
Für das Pianoforte allein	„	3 —

Albrechtsberger's Werke.



Druck von A. Strauß's sel. Witwe.



Georg Albrechtsberger

WIEN,

Verlag der k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhandlung
des Tobias Haslinger.

J. G. Albrechtsberger's
sämmtliche
Schriften
über
Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst;
zum Selbstunterrichte.

Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen,

und einer

kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel,

nebst Beschreibung aller bis jetzt gebräuchlichen Instrumente,

vermehrt und herausgegeben

von seinem Schüler,

Ignaz Ritter von Seyfried.

Zweyte, sorgfältig revidirte Auflage.

Erster Band.

Mit 556 Notenbeyspielen.



Wien, bey Tobias Haslinger,

k. k. Hof- und priv. Kunst-, und Musikalienhändler.

Dem hochgebornen Herrn

Grafen Casimir

Esterházy von Gálántha,

k. k. Kämmerer,

Protector des Kirchenmusik-Vereines in Preßburg,

Mitglied mehrerer wohlthätigen Vereine

ꝛc. ꝛc.

hochachtungsvoll zugeeignet

von dem

Herausgeber.

Vorwort zur zweyten Ausgabe.

Obschon der ersten Ausgabe dieses Lehrbuches, in seiner neuen, vervollständigten Gestalt, eine höchst schmeichelhafte Anerkennung zu Theil ward, welche schon seit Jahren das gänzliche Vergreifen einer bedeutend nahmhaften Auflage zur lohnenden Folge hatte, so konnte es demungeachtet nicht fehlen, daß hier und da Einzelnes daran bemängelt wurde, worüber der Herausgeber, wenn gleich sich nicht zu rechtfertigen, doch wenigstens umständlich zu erklären, für eine zuständig erlaubte Selbstpflicht hält.

Die erste Rüge bestand darin: daß man im Ganzen eine auffallende Verschiedenheit des Styls gewahren wollte; allerdings eine Thatsache, die nicht weggeläugnet werden mag, deren Grundursache jedoch offen, klar und naturbedingt am Tage liegt. — Der erste Band, die Generalbaß-Schule, mußte schlechterdings beynahe neu erschaffen werden, weil dazu nur ein geringer Vorrath des benöthigten Materials sich vorfand. Andererseits aber hatte Albrechtsberger die Gegenstände der beyden letzten Theile, „Anweisung zur Composition u. s. w.“ selbst eigenhändig, mit einer erschöpfenden Genauigkeit ausgearbeitet, und — da ihn nur die Sache, wenig deren Einkleidung kümmerte — das Manuscript in seiner gewohnten schmuck-

losen Schreibart', wörtlich beynahe, wie er beym mündlichen Unterrichte zu dociren pflegte, dem Druck übergeben. In solcher Beziehung bedurfte es dort allerdings keiner Veränderung; und höchstens nur derjenigen berichtigenden Zusätze, welche, nach einem mehr denn zwanzigjährigen Zwischenraume, die, nahmentlich im Instrumental-Zweige so unglaublich fortgeschrittene Kunstcultur gewissermaßen von selbst erheischte.

Um jedoch den ausgesprochenen Wünschen möglichst entgegenzukommen, ist bey vorliegender zweyten, sorgfältig revidirten Auflage in obiger Hinsicht auch so Manches, vielleicht nicht Unwesentliches geleistet worden.

Ein weiterer Vorwurf traf die gewählte Ordnung der Lehrsätze. — Neuere Theoretiker reihen das Studium des einfachen und doppelten Contrapunctes unmittelbar an einander, und gehen alsdann erst zur Fuge über. Albrechtsberger, auf sein Orakel, Joh. Jos. Fuchs, sich stützend, war dießfalls anderer Meinung, — und wahrlich nicht ohne zureichenden Grund. — Der einfache Contrapunct bezweckt doch eigentlich bloß nur eine vollkommen gesicherte, grammatikalische Reinheit des Satzes; ist diese nun fest begründet und errungen durch strenge Regeln, durch die Beschränkung auf vollkommene und unvollkommene Dreyklänge, durch das, alle dissonirenden Accorde ausschließende, fast despotische Normalgesetz; — so muß es alsdann dem Schüler zur wahren, geistigen Erhohlung dienen, nunmehr, das drückende Joch abschüttelnd, ledig der beengenden Fesseln des Chorals, im freyen Style arbeiten zu dürfen; — die Nachahmungen in allen Intervallen, zwey-,

drey= und mehrstimmig, geben ihm die Mittel an die Hand, seine Ideen thematisch fortzuführen, selbe consequent zu ordnen, in einen melodischen Rahmen zu fassen, und daraus — jetzt erst dem Wortbegriff nach Componist, — ein größeres oder kleineres, rhythmisch geregeltes Tongebilde zu formen; — die Umkehrungen lehren, einen und eben denselben Gedanken in stets neuen Gestalten und Wechsel=Harmonien wiederzubringen; zugleich, bey stetiger Einheit, dennoch auch mannigfaltig zu erscheinen; überhaupt, die schwere doch unschätzbare Kunst, mit Wenigem — Viel zu sagen; — also gewaffnet und ausgerüstet schreitet der Zögling nun auch vorwärts zur einfachen Fuge, welche noch keineswegs der Beyhülfe des doppelten Contrapuncts bedarf; durch innige Vertrautheit mit dem Formellen dieser Gattung wird er auch allmählig empfänglich für einen höheren Weihegrad: die Doppelfugen zu zwey, drey und vier Subjecten, básirt auf die Geheimnisse der doppelten Contrapuncte in der Octave, Decime und Duodecime, erschließen ihre Mysterien, und der Canon, in seiner vielgestaltigen Verzweigung, diese strengste aller fugirten Combinationen, bildet endlich, als Schlußstein, die Gränzmarke des theoretischen Curses.

Jahrelange Erfahrungen haben auch den Herausgeber für die Beybehaltung dieser systemisirten Ordnung bestimmt; was er sich hier erlaubte, besteht einzig nur darin, daß er die Umkehrung gleich auf die Nachahmung, mit welcher selbe ohnehin in geheimen Rapport steht, folgen ließ, und die kurzen Regeln des fünfstimmigen Satzes, zur Ergänzung der Harmonie=Lehre, aus

dem dritten in den zweyten Band, jedenfalls dahin gehörig, übertrug.

Der Anhang hat in dieser Ausgabe eine sehr bedeutende, und hoffentlich nicht ganz unwillkommene Erweiterung erhalten. Möchte man doch darin wenigstens die theilweise Erfüllung einer früher geleisteten Zusage finden: „über die vereinzelte und concentrirte Anwendung, und zweckmäßigste Wirksamkeit sämmtlicher Instrumente, aus Selbststudium und practischen Resultaten geschöpft, gelegentlich vielleicht einmahl umständlicher sich auszusprechen.“ — An der vollständigen Lösung jenes, offenherzig gestanden, allerwege etwas voreilig, freylich nur verclausulirt gegebenen Wortes, hindern leider der Umstände so mancherley; vorzüglich aber wäre dabey zu berücksichtigen, daß ein solches compilatorisches Werk hinsichtlich seiner zahlreichen, den Partituren der besten Meister aller Zeiten entnommenen, den todten Buchstaben erst klar versinnlichenden Musterbeyspiele allzu umfangsreich werden müßte, und ohne denselben die eigentliche Haupttendenz: practische Kenntniß und nützliche, durch alle Stufen anschaulich dargestellte Belehrung, nimmermehr erzielen könnte. — So möge denn das hier Gegebene bloß nur als Fingerzeig gelten, und die vollständige Ausführung einem Würdigeren vorbehalten bleiben.

Wien, im November 1837.

Der Herausgeber.

Erster Band.

Generalbaß- und Harmonie-Lehre.
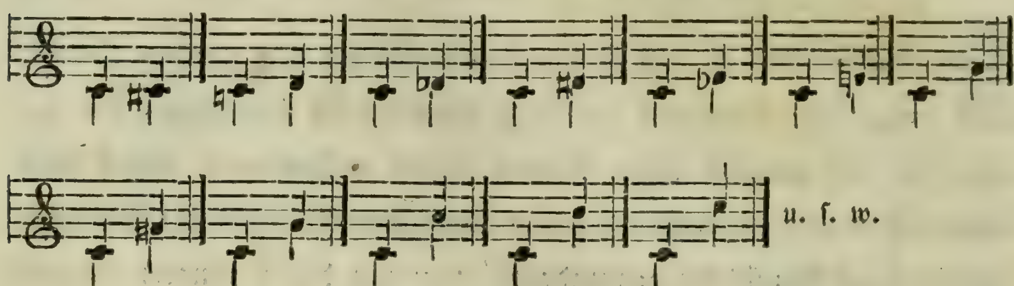
Inhalt.

Der Generalbaß ist die Fundamental-Basis der ganzen Musik. Das gründliche Studium desselben unerläßliche Bedingniß für Jeden, der sich ernstlich dieser schönen Kunst weihen will. Ohne diese Kenntniß kann man wohl nach dem physischen Eindruck die Vortrefflichkeit eines Tonstückes bewundern, aber nie dessen inneren Gehalt nach Verdienst würdigen: aus angebornem Talente kann man wohl selbst etwas nicht ganz Mißrathenes erzeugen, jedoch keine vollkommen befriedigende Rechenschaft über das eigen Geschaffene ablegen, noch die reine Tadel- und Makellosigkeit in grammatikalisch-technischer Hinsicht mit fester Überzeugung verbürgen. — Der Generalbaß lehrt uns, jede Composition, für welches Instrument sie auch immer geschrieben, so üppig sowohl die Hauptstimme, als die sie begleitenden figurirt, und mit glänzenden Passagen ausgestattet seyn mögen, auf ihre einfachen, ursprünglichen Grund- und Stamm-Accorde zu reduciren; er gestattet uns einen Blick in das entschleyerte, innerste Heiligthum, zeigt den ganzen geheimnißvollen Bau eines Kunstwerkes im Skelet, entkleidet von allem ausschmückenden Zierrath; durch ihn wird der Eingeweihte in den Stand gesetzt, ein vielstimmiges Tonwerk bloß zufolge des bezifferten Basses regelrecht in allen seinen Wendungen und Harmonienfolgen zu begleiten; er ist unser sicherer Führer und Wegweiser, ordnet und bindet die Ideen, ebnet die Pfade, kettet, was ohne ihn getrennt, einet, was ohne seine Hülfe unstät herum irren würde. — Darum befreunde sich Jeder mit dieser Elementar-Wissenschaft, wie es unsere großen Altvordern gethan, und er wird wohl dabey fahren!

1.

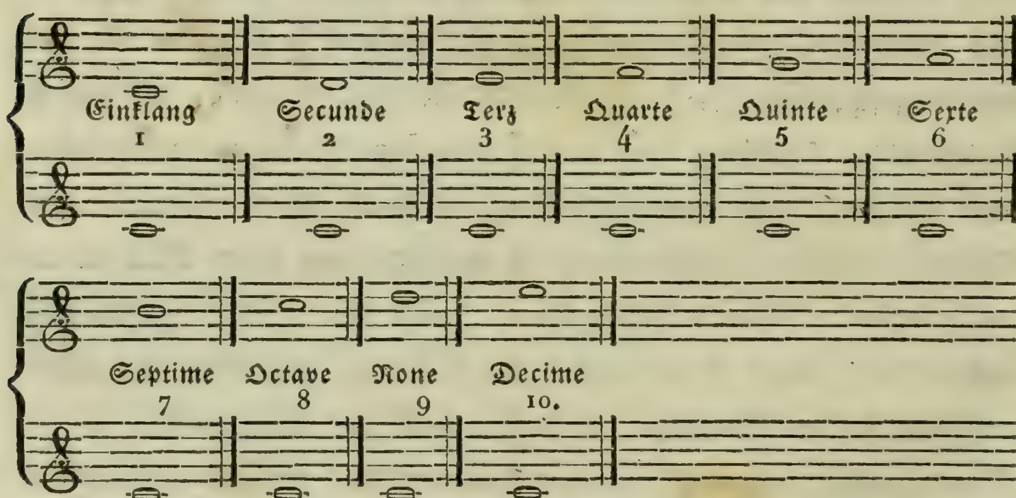
Von den Intervallen.

Der Zwischenraum von einem Tone zum andern wird Intervall genannt, z. B. von **C** zu **Cis**, von **D** zu **E**;



Die Intervalle sind um so größer, oder kleiner, je entfernter oder näher sie dem Grundtone liegen; demnach ist z. B. das kleinste Intervall ein halber Ton: c — cis, = g — gis.

Wir zählen überhaupt nur acht Intervalle: nähmlich:

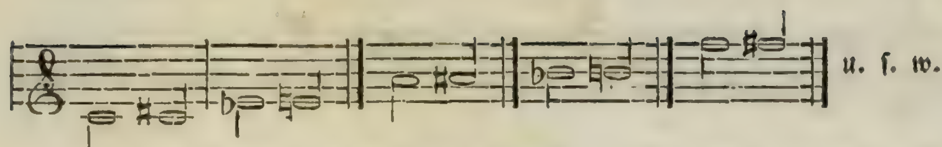


Der Einklang ist wohl eine Zahl, aber kein eigentliches Intervall, da er mit dem Grundtone auf gleicher Stufe steht. Eben so die Decime, welche nur als eine um eine Octave erhöhte Terz angesehen werden kann.

Diese Intervalle können nach ihrer Lage entweder klein, groß, vermindert, übermäßig, oder rein seyn.

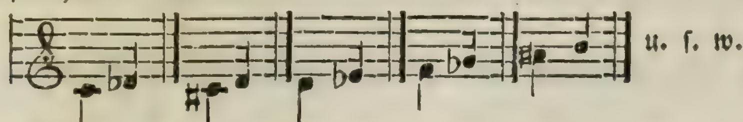
Der halbe Ton ist entweder groß oder klein; klein, wenn er auf gleicher Stufe mit dem Grundtone steht: z. B.

Kleine halbe Töne:



Groß, wenn er mit diesem auf einer andern Stufe sich befindet: z. B.

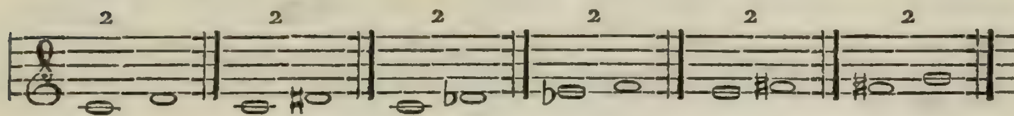
Große halbe Töne:



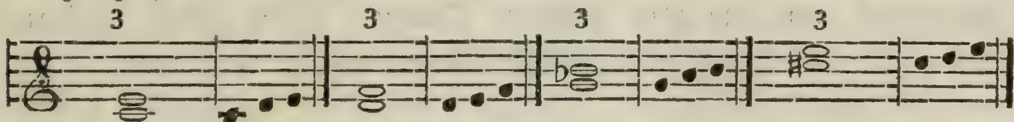
Auch der kleine halbe Ton, die kleine Secunde, gilt für kein Intervall, da zwischen ihr und dem Grundtone noch kein Raum Statt findet, erst der große halbe Ton, die große Secunde, steht auf zweyerley Linien, und wird als das erste Intervall angenommen.

Zwey halbe Töne, nähmlich ein großer und ein kleiner, machen einen ganzen Ton aus; z. B. von **C** zu **D** ist ein ganzer Ton; die beyden halben sind: der kleine halbe: **c — cis**, und der große halbe: **cis — d**; oder: der große: **c — des**, und der kleine: **des — d**.

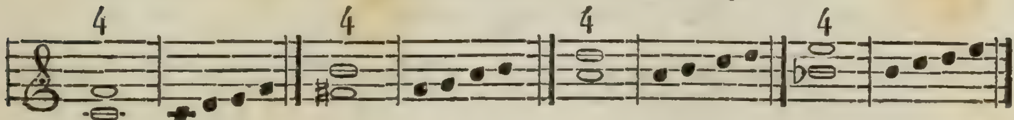
Dieser ganze Ton wird Secunde genannt; z. B.



Ein Intervall, welches drey Stufen in sich schließt, heißt Terz; z. B.



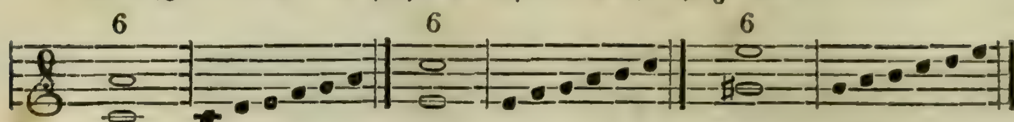
Ein Intervall von vier Stufen: Quarte, z. B.



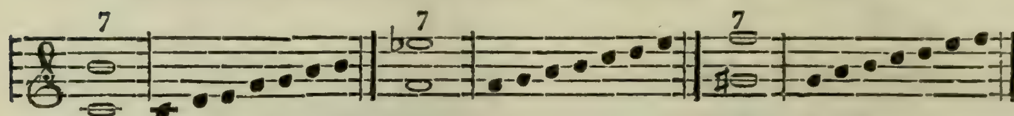
Ein Intervall von fünf Stufen: Quinte; z. B.



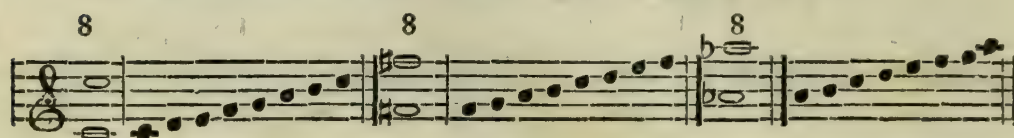
Ein Intervall von sechs Stufen: Sexte; z. B.



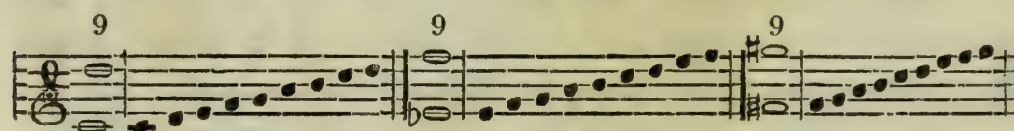
Ein Intervall von sieben Stufen: Septime; z. B.



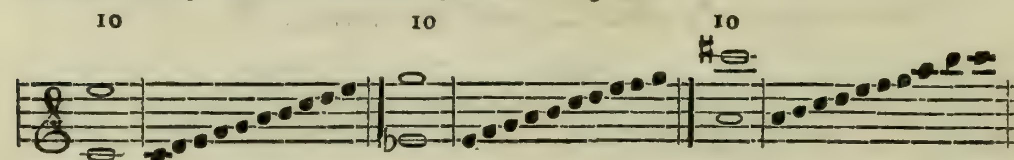
Ein Intervall von acht Stufen: Octave; z. B.



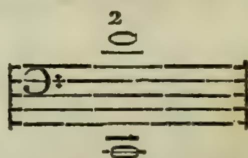
Ein Intervall von neun Stufen ist eine um eine Octave erhöhte Secunde, und heißt None; z. B.



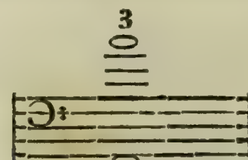
Ein Intervall von zehn Stufen, oder eine um eine Octave erhöhte Terz, wird Decime genannt; z. B.



In gleichen Progressionen entstehen: Undecimen — erhöhte Quarten; Duodecimen — erhöhte Quinten; und eben so können Intervalle um eine oder mehrere Octaven höher gelegt werden, ohne deßwegen ihre eigenthümliche Benennung zu verändern; z. B.



eine um zwey Octaven erhöhte Secunde.

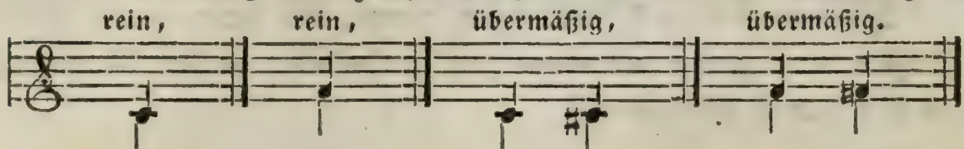


eine um zwey Octaven erhöhte Terz.

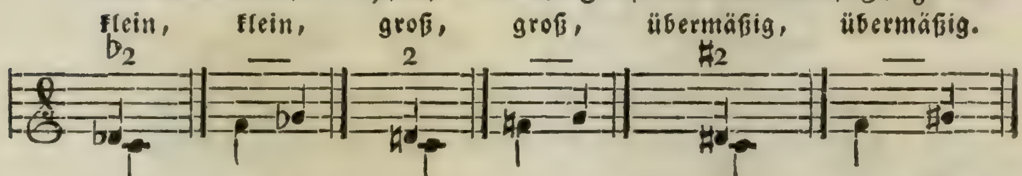
Nur die Secunde, Quarte und Sexte machen hierin eine Ausnahme, indem sie, wie die Folge lehren wird, zuweilen in besonderen Fällen als None, Undecime und Terzdecime erscheinen, somit von der eigentlichen Secunde, Quarte und Sexte wohl zu unterscheiden sind.

2.

Der Einklang kann zweyfach seyn: rein und übermäßig; z. B.
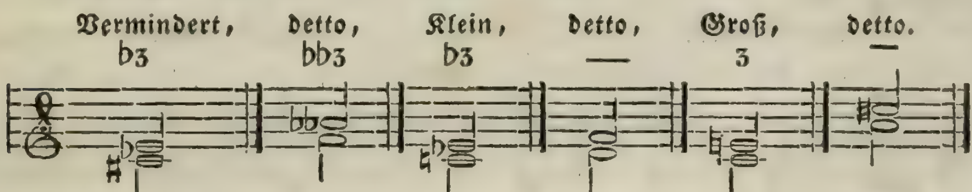


Die Secunde, dreyfach: klein, groß und übermäßig; z. B.
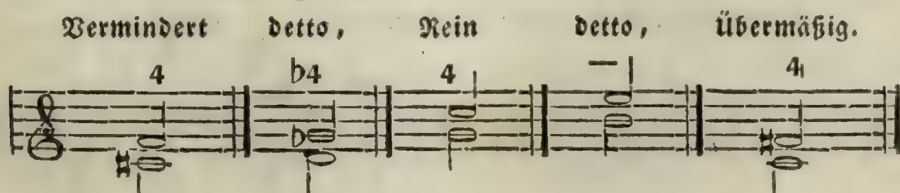


Die kleine umfängt einen großen halben Ton; die große einen ganzen Ton; die übermäßige einen ganzen und einen kleinen halben.

Die Terz ist ebenfalls dreyfach, nähmlich: vermindert, klein, und groß; z. B.



Bey der verminderten beträgt der Raum zwey große halbe Töne; bey der kleinen einen ganzen und einen großen halben, bey der großen aber zwey ganze Töne.

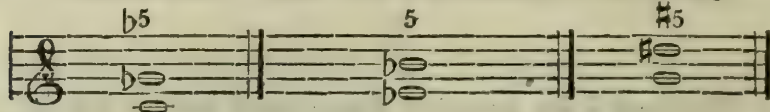
Nicht minder dreyfach ist die Quarte; nähmlich: vermindert, rein, und übermäßig; z. B.



Die verminderte umfaßt einen ganzen und zwey große halbe Töne; die große oder vollkommene, zwey ganze, nebst einem großen halben; die übermäßige jedoch drey ganze Töne.

Dieselben Abstufungen hat die Quinte, nähmlich:

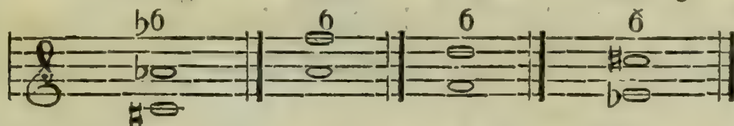
Vermindert, Rein, oder vollkommen, übermäßig.



Die verminderte schließt zwey ganze und zwey große halbe, die reine drey ganze und einen großen halben; endlich die übermäßige vier ganze Töne in sich.

Die Sexte hingegen kann vierfach: vermindert, klein, groß, und auch übermäßig seyn; z. B.

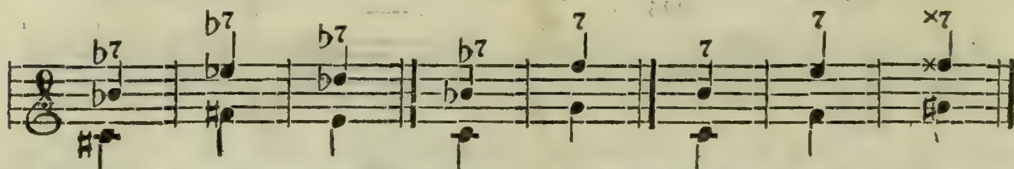
Vermindert, Klein, Groß, Übermäßig.



Der Zwischenraum der verminderten ist: zwey ganze und drey große halbe Töne; jener der kleinen: drey ganze und zwey große halbe; der großen: vier ganze, und ein großer halber; der übermäßigen: fünf ganze Töne.

Die Septime ist wieder dreyfach; vermindert, klein und groß; z. B.

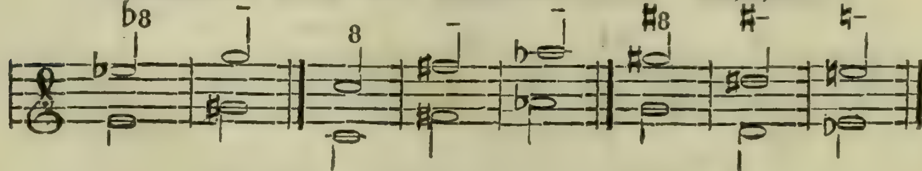
Vermindert, Klein, Groß.



Die verminderte enthält drey ganze und drey große halbe Töne; die kleine vier ganze und zwey große halbe; die große: fünf ganze und einen großen halben Ton.

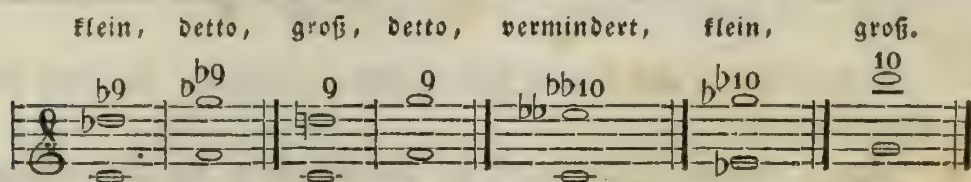
Hingegen ist die Octave in der Regel nur zweyfach: vermindert und rein: z. B.

Vermindert. Rein, oder: Vollkommen. Erhöhet.



Der Raum der verminderten beträgt vier ganze und drey große halbe; jener der reinen: fünf ganze und zwey große halbe Töne. — Auch tritt öfters der Fall ein, daß die Octave erhöhet wird; sodann ist ihr Umfang noch um einen kleinen halben Ton mehr, als bey der reinen.

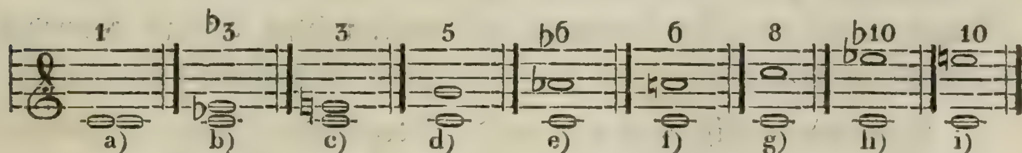
Die None kann nur klein und groß, die Decime, da sie eigentlich bloß eine um acht Stufen überlegte Terz (Tertia replicata) ist, gleich dieser, vermindert, klein und groß seyn; z. B.



3.

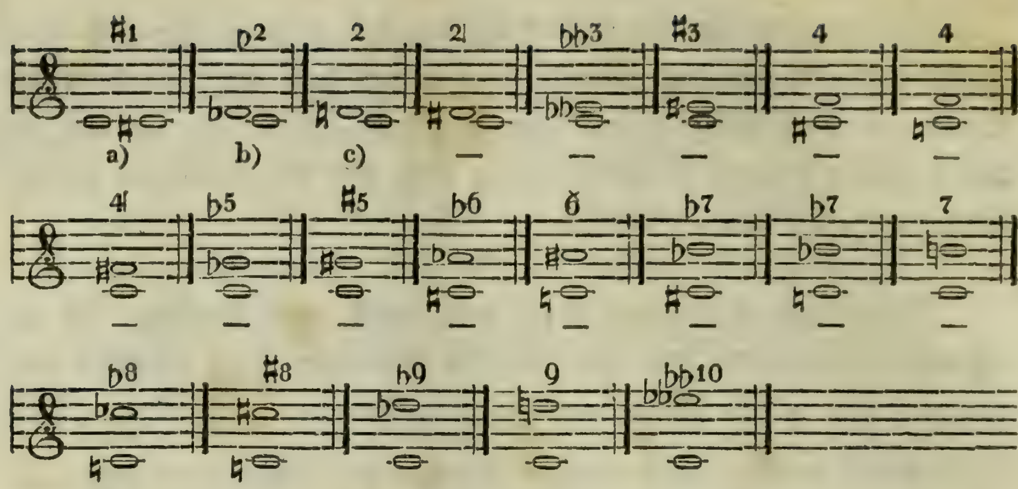
Wir haben, hinsichtlich des Schalles, welcher unser Ohr berührt, zweyerley Gattungen von Intervallen: 1. Wohllautende (Consonanzen), die eine angenehme, vollkommen beruhigende Empfindung erwecken; und: 2. übellautende (Dissonanzen), durch welche schmerzhafte, das Gefühl unruhig anregende Eindrücke hervor gebracht werden.

Zu den Consonanzen rechnet man: a) den reinen, vollkommenen Einklang (unisonus); b) die kleine, und c) die große Terz; d) die reine Quinte; e) die kleine, und f) die große Sexte; g) die reine Octave; und endlich beyde erhöhte Terzen: h) die kleine, und i) die große Decime;



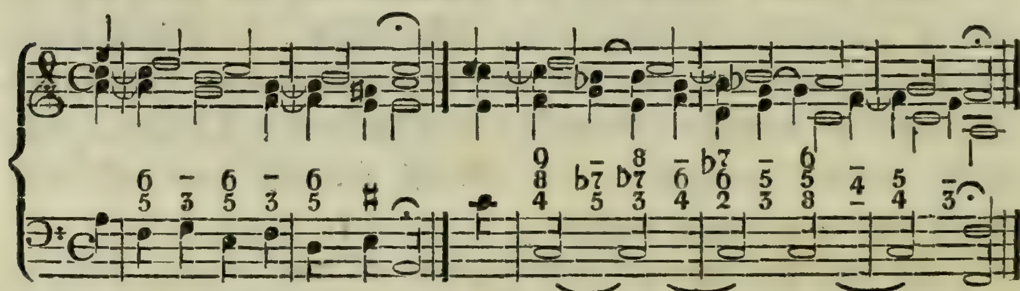
Alle Accorde, welche bloß aus diesen Intervallen zusammengesetzt sind, werden consonirende, reine, vollkommene, perfecte Accorde genannt.

In die Rubrik der Dissonanzen gehören: a) der übermäßige Einklang (der kleine Halbton), b) die kleine Secunde (der große Halbton) nebst c) allen noch übrigen Intervallen:



Sämmtliche, aus diesen Intervallen construirte Accorde heißen dissonirende.

Jedoch können auch wirkliche Consonanzen zu Dissonanzen werden, wenn sie mit einem solchen Intervalle gepaart erscheinen, wie z. B. die reine Quinte durch eine Sexte; die Sexte durch eine Septime; die reine Octave durch eine None, was aus folgendem Beyspiele erhellet:



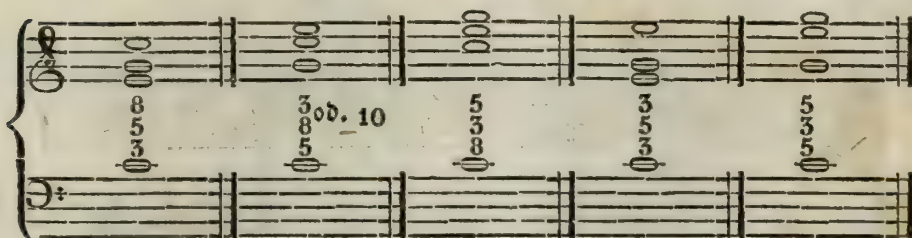
Nach einer ferneren Classification sind die Consonanzen theils vollkommen, theils unvollkommen; die vollkommenen: die Quinte und die Octave; die unvollkommenen: beyde Terzen und Sexten.

Daraus geht als Resultat hervor, daß auch jeder über einen Grundton aus drey Consonanzen zusammengesetzte Accord entweder vollkommen (perfect), oder unvollkommen (imperfect) seyn müsse.

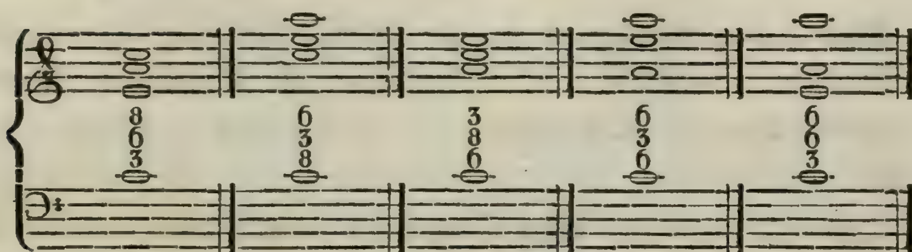
Vollkommen ist nur der reine Dreyklang: Terz, Quinte, Octave $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$, mit seinen beyden Versetzungen: Quinte, Octave, Terz $\begin{smallmatrix}3\\8\\5\end{smallmatrix}$ oder 10; und Octave, Terz, Quinte $\begin{smallmatrix}5\\3\\8\end{smallmatrix}$, oder mit Auslassung des einen, und Verdopplung des andern Intervalles, in eine andere Stellung gebracht: Terz, Quinte, Terz $\begin{smallmatrix}3\\5\\3\end{smallmatrix}$, und Quinte, Terz, Quinte $\begin{smallmatrix}5\\3\\5\end{smallmatrix}$.

Der consonirende, unvollkommene Accord ist: Terz, Sexte, Octave $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$ so wie in seinen Versetzungen: Terz, Octave, Sexte $\begin{smallmatrix}6\\8\\3\end{smallmatrix}$, und Octave, Terz, Sexte $\begin{smallmatrix}6\\3\\8\end{smallmatrix}$, nebst den durch Auslassungen und Verdoppelungen hervorgebrachten anderen Lagen, nähmlich: Terz, Sexte, Terz $\begin{smallmatrix}3\\6\\3\end{smallmatrix}$, und Sexte, Sexte, Terz $\begin{smallmatrix}3\\6\\6\end{smallmatrix}$, wie die folgenden Noten-Beyspiele erklären.

Vollkommene Consonanz-Accorde.



Unvollkommene Consonanz-Accorde.
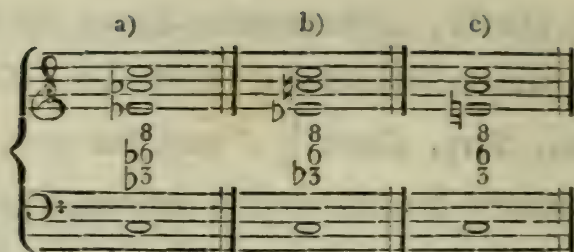


Wenn aber in einem Accorde eine oder mehrere Dissonanzen vorkommen, so gehört derselbe stets in die Rubrik der Dissonirenden; z. B. Terz, Quinte, Sexte $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$; Quinte, Sexte, Octave $\begin{smallmatrix}8\\6\\5\end{smallmatrix}$; Secunde, Quarte, Sexte $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$; Terz, Quinte, Sept $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$; Quarte, Quinte, Octave $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$; Terz, Quinte, None $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$; Terz, Sexte, Octave $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$, sowohl:

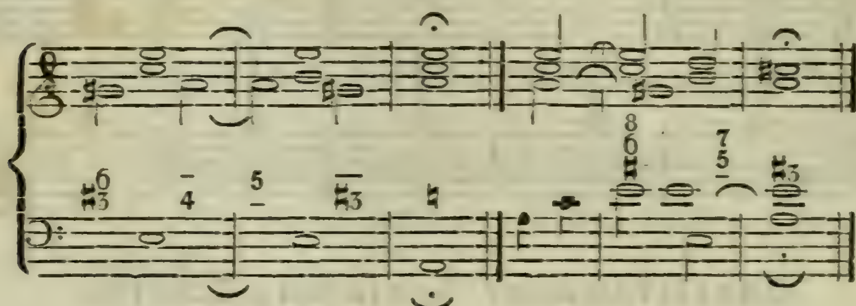
a) wenn die Terz und Sexte klein sind, und die Octave rein;

b) wenn die Sexte groß, die Terz klein, die Octave aber rein ist;

c) wenn die Terz und Sexte groß sind, die Octave jedoch rein; z. B.



welche Accorde, wiewohl der Regel nach zu den unvollkommenen consonirenden gehörig, dennoch eine Ausnahme machen, so wie selbst die große Terz mit der kleinen, verminderten, oder übermäßigen Sexte einen Dissonanz-Accord gibt.
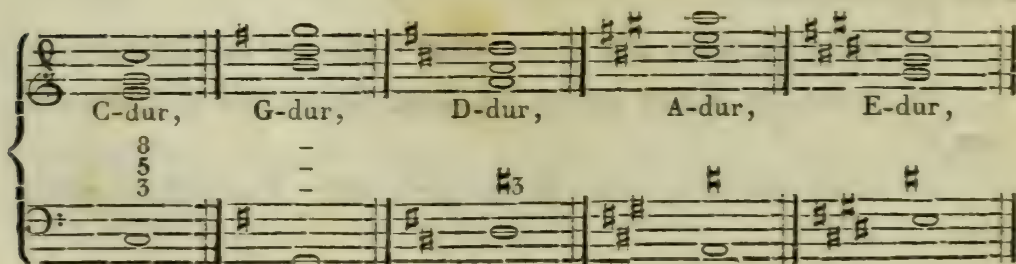


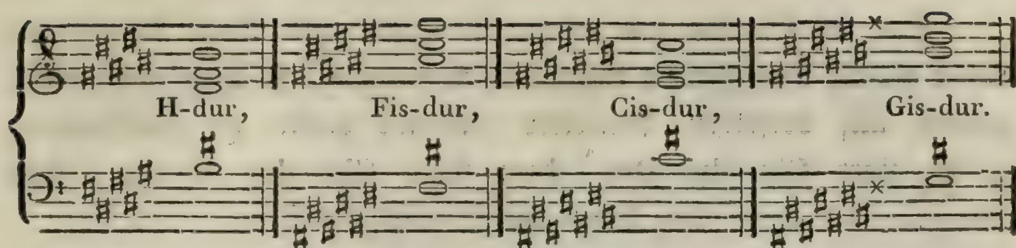
Wir haben überhaupt in der Musik fünferley Hauptarten von Accorden, nähmlich: 1. Dreyklänge. 2. Septimen-Accorde. 3. Nonen-Accorde. 4. Undecimen-Accorde; und 5. Terzdecimen-Accorde.

Der vollkommene, reine Dreyklang besteht aus der Terz und Quinte, wozu im vierstimmigen Satze noch die reine Octave hinzu gefügt wird.
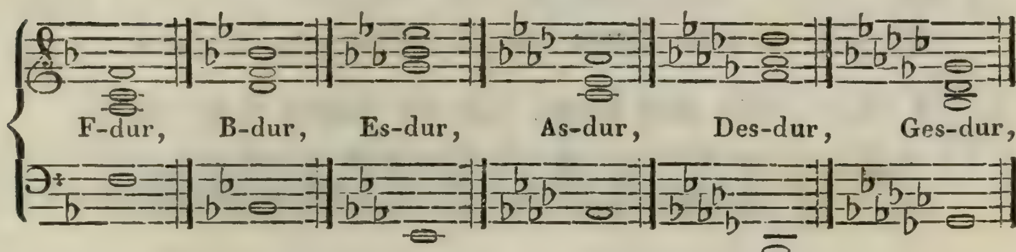
Die 12 Tonarten können entweder hart (dur) oder weich (moll) seyn; die ersteren fordern die große, letztere aber die kleine Terz; wie aus nachstehendem Schema zu ersehen:

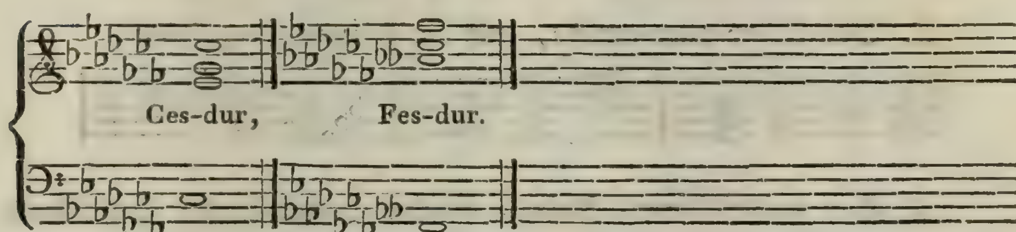
Dur-Accorde, mit Kreuzen.
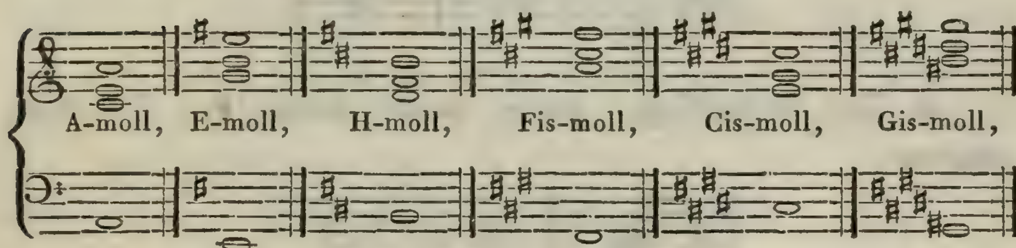




Dur-Accorde mit Been.

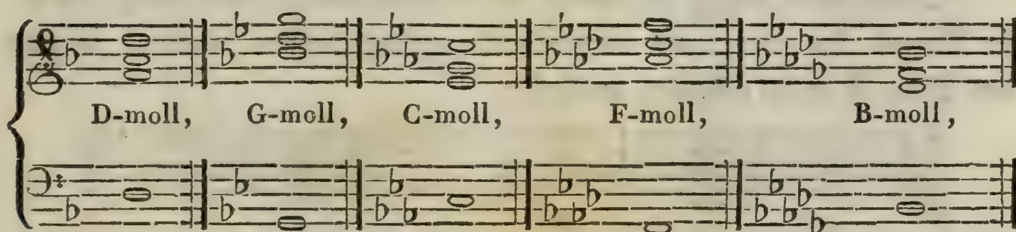


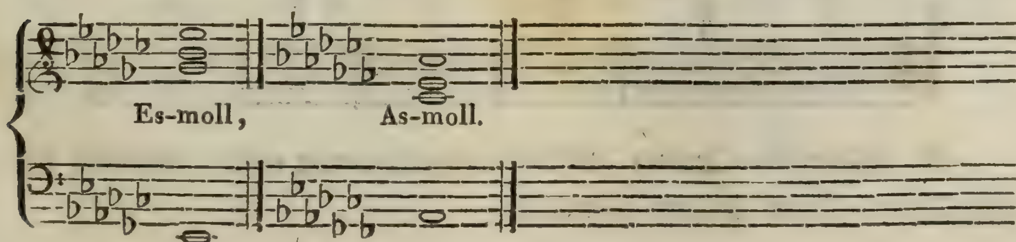


Moll-Accorde mit Kreuzen.



Moll-Accorde mit Been.





Da die Scalen mit vielen Kreuzen und Been sowohl das Lesen als die Ausführung bedeutend erschweren, so thut man wohl, andere auf derselben Tonleiter stehende dafür zu substituiren; z. B. statt **Cis-dur Des-dur**; statt **Gis-dur As-dur**, statt **Ces-dur H-dur**; statt **Fes-dur E-dur**, u. s. w.

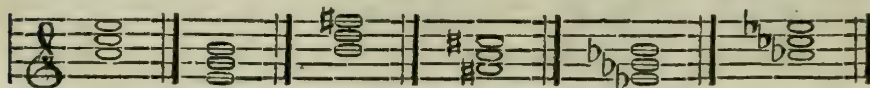
4.

Es gibt viererley Arten von Dreyklängen, nähmlich:

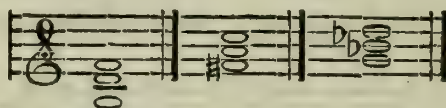
1. Der große oder harte, mit der großen Terz (dur):



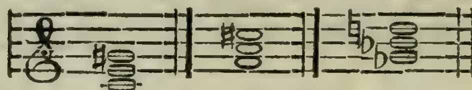
2. Der kleine oder weiche, mit der kleinen Terz (moll):



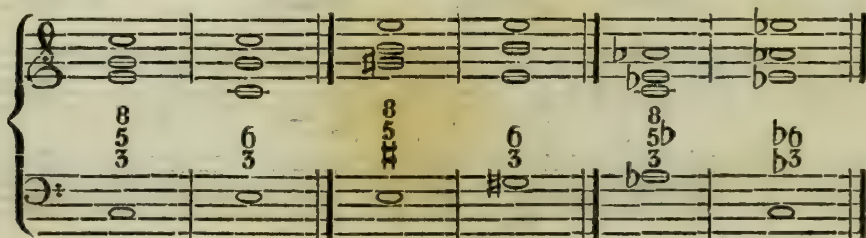
3. Der verminderte, kleine; weicher verminderter Dreyklang genannt;



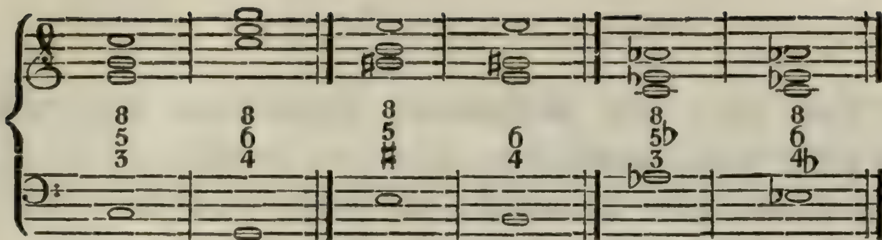
4. Der übermäßige, große; harter übermäßiger Dreyklang genannt:



Jeder Dreyklang ist ferner einer doppelten Umkehrung fähig: **1.** Wenn die Terz als Grundnote gelegt wird, woraus sodann ein Terz-Sexten-Accord entsteht:

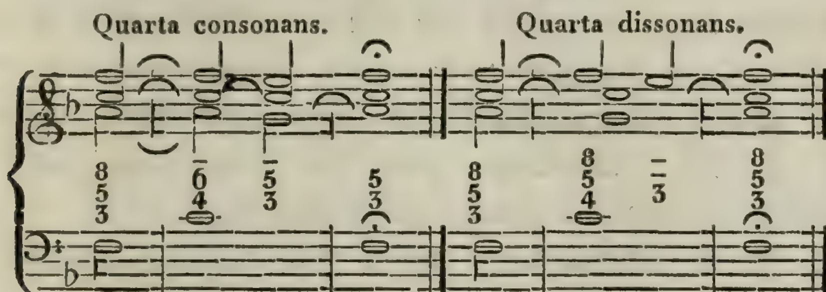


2. Wenn die Quinte als Baß angenommen wird, wodurch sich ein Quart-Sext-Accord gestaltet:

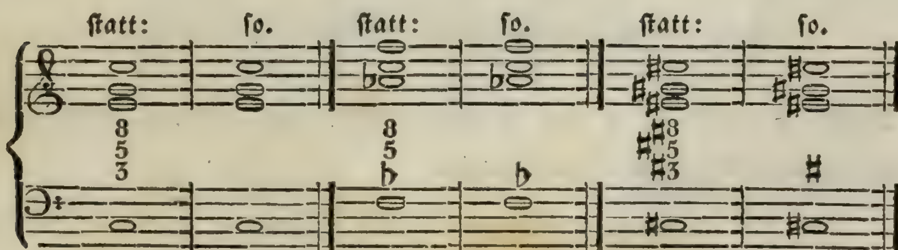


Auf diese Weise erklärt es sich auch, wie aus einem vollkommenen Consonanz-Accorde ein unvollkommener, oder wohl gar ein dissonirender gemacht werden könne.

Wenn die reine Quarte mit der kleinen oder großen Sexte verbunden ist, so heißt sie gewöhnlich: Quarta consonans; führt sie aber die Quinte mit sich: Quarta dissonans; z. B.



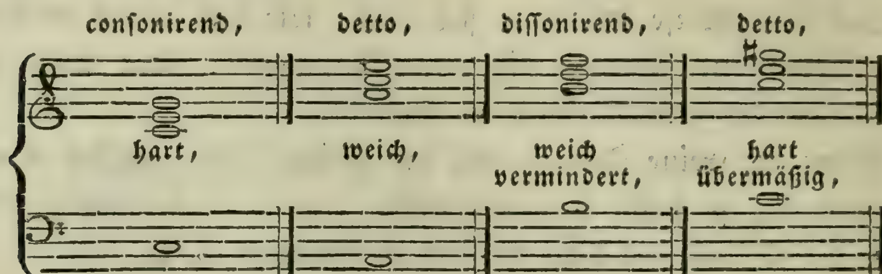
Hier dürfte auch der schicklichste Ort seyn, zu sagen, daß der reine Dreyklang nie in Ziffern ausgesetzt wird, sondern über jede leere Baßnote stets die Terz, Quinte, nebst der Octave gegriffen werden muß, und nur ein über derselben stehendes Kreuz, Be, oder Auflösungszeichen die Qualität der Terz, und somit auch die harte oder weiche Ton-Art bestimmt; z. B.



Dieses ♯, ♭, oder ♮ bezieht sich allezeit nur auf die Terz, und es versteht sich von selbst, daß, wenn z. B. diese groß ist, auch die dazu gehörige Quinte und Octave rein seyn müssen.

5.

Von diesen vier verschiedenen Dreyklängen sind demnach zwey consonirend, nähmlich der harte und der weiche; c, e, g, — a, c, e; und zwey dissonirend, der weiche verminderte, und der harte übermäßige: h, d, f, — c, e, gis.



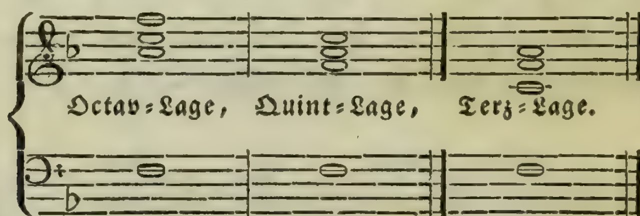
Endlich kann, was schon aus dem bereits Gesagten hervor geht, jeder Accord, er sey nun vollkommen, unvollkommen oder dissonirend, in drey verschiedenen Lagen angewendet werden, nähmlich:

1. In der Octav-Lage, wenn die Octave des Haupt- oder Grundtones (welcher die Tonica heißt) oben liegt.

2. In der Quint-Lage, wenn die Quinte (Dominante genannt) und

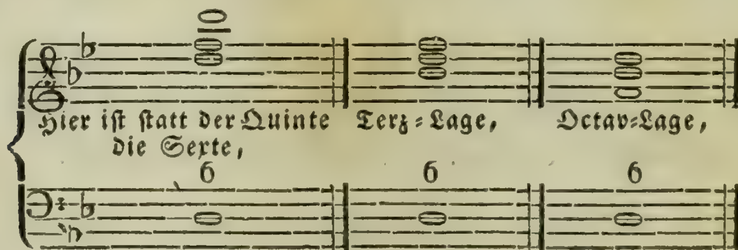
3. In der Terz-Lage, wenn die Terz die höchste Tonstufe einnimmt; z. B.

Vollkommene Accorde.



In dieser Tonart ist **F** die Tonica, und die obere Quinte, oder untere Quarte **C**, die Dominante.

Unvollkommene Accorde.



B die Tonica, **F** die Dominante.

Dissonirende Accorde.

Erste Lage, zweyte, dritte. Erste Lage, zweyte, dritte.

Es wäre wohl überflüssig, zu erinnern, daß die Benennung: Octav-, Quint- oder Terz-Lage bey jenen Accorden wegfällt, welchen, ihrer Eigenthümlichkeit gemäß, eines dieser Intervalle mangelt, und daß dafür der bezeichnende Ausdruck: erste, zweyte und dritte Lage zweckmäßiger angewendet seyn wird.

6.

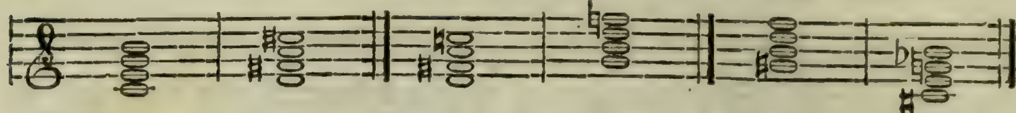
Wie schon erklärt wurde, so gehören alle Secund-, Quart-, Septimen- und Nonen-Accorde zu den falschen (dissonirenden); werden diese Intervalle nun gebunden, d. h. der bereits gehörte Ton nicht wieder angeschlagen, so heißen sie Ligaturen; z. B.

7.

Die zweyte Hauptart der Accorde, nähmlich der Septimen-Accord, besteht aus den Intervallen der Terz, Quinte, und Septime:

Es gibt einen großen, einen kleinen, und einen verminderten Septimen-Accord:

Großer Septimen-Accord, Kleiner Septimen-Accord, Verminderter Septimen-Accord,



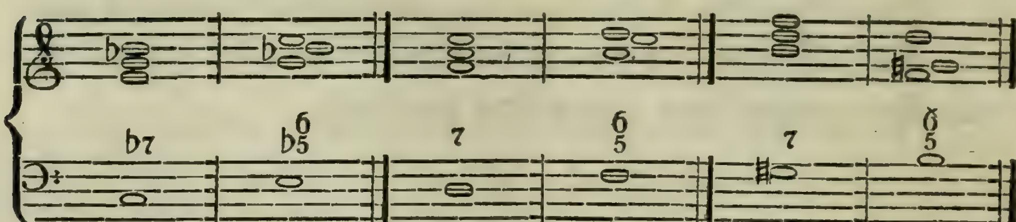
Jeder derselben ist wieder einer dreyfachen Umkehrung fähig;

die erste, wenn die Terz im Basse steht;

die zweyte, wenn man die Quinte als Grundton annimmt; und

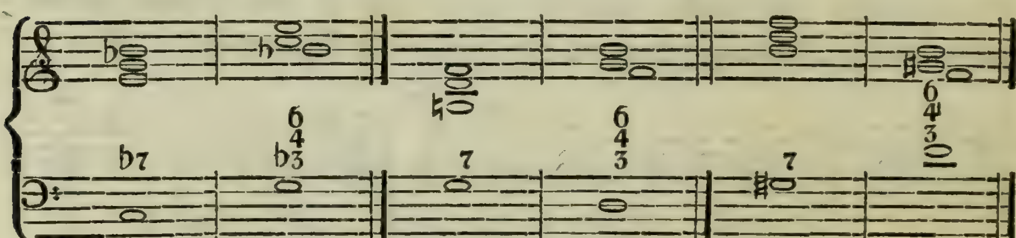
die dritte, wenn die Septime selbst hinabgelegt wird.

Erste Umkehrung.



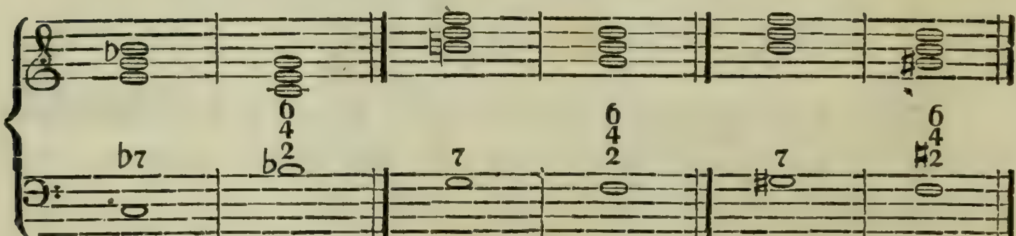
Hier verwandelt sich der Septimen- in einen Quint-Sexten-Accord.

Zweyte Umkehrung.



In diesem Falle entsteht ein Terz-Quart-Sexten-Accord.

Dritte Umkehrung.

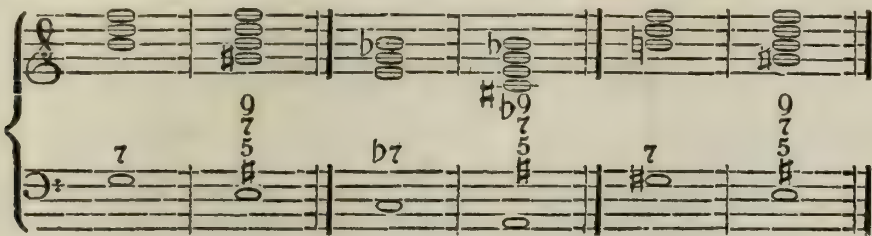


Durch diese Umkehrung gestaltet sich der Septimen- zu einem Secund-Quart-Sexten-Accord.

Die daraus entstehende Quarte wird als Consonanz betrachtet; alle Septimen jedoch, sammt ihren Umkehrungen, sind und bleiben dissonirende Accorde.
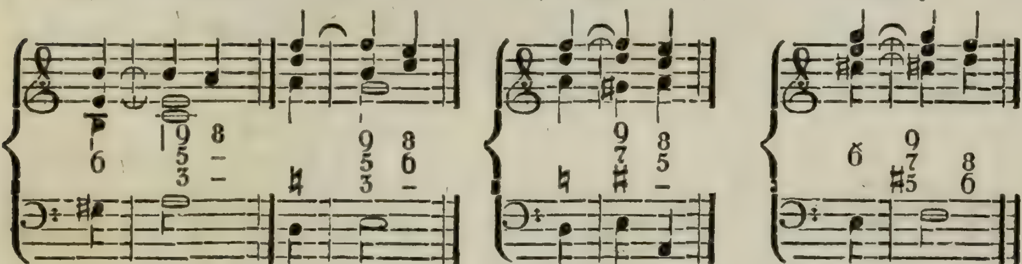
8.

Die dritte Hauptart, nämlich: der Nonen=Accord, bildet sich, wenn einem Septimen=Accorde unterwärts ein neuer Ton, in der Entfernung einer Terz, hinzu gefügt wird. Z. B. man setze zu dem Septimen=Accorde: g, h, d, f, unter das G des Basses die Terz E, so entsteht ein Nonen=Accord, welcher aus der Terz, Quinte, Septime und None zusammen gesetzt ist.



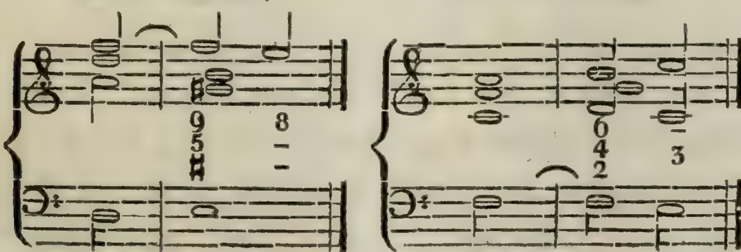
In vierstimmiger Begleitung wird von diesem Accorde gewöhnlich ein Intervall ausgelassen; entweder die Septime, oder die Quinte, oder die Terz; z. B.

Ohne Septime, ohne Quinte, ohne Terz,



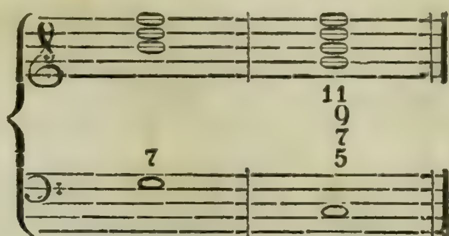
Wiewohl die None auf den Tasten der Secunde gegriffen wird, und gewisser Maßen dasselbe Intervall, nur um eine Octave erhöht, vorstellt, so findet sich in beyden nichts desto weniger ein wesentlicher Unterschied; denn die None im wahren Nonen=Accord wird oben gebunden, und abwärts gezogen, indeß die Secunde den Grundton um eine Stufe zum Fallen zwingt, nachdem er bereits mittelst einer Ligatur vorbereitet lag; z. B.

Nonen=Accord, Secund=Accord.

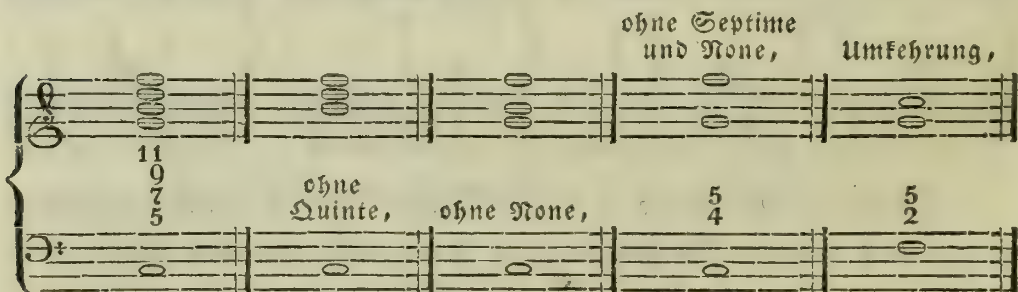


9.

Der Accorde vierte Hauptart, nähmlich: der Undecimen-Accord, entsteht, wenn einem Septimen-Accord noch ein neuer Ton, und zwar die Unter-Quinte der Grundnote beygesellt wird; z. B. zu **g**, **h**, **d**, **f**, das **C** als Baß, wodurch der aus der Quinte, Septime, None und Undecime construirte dissonirende Undecimen-Accord erscheint.



Auch hier wird in der Begleitung stets ein Intervall ausgelassen; zuweilen auch deren zwey; sind dieß die Septime und die None, so heißt der aus der Quinte und Undecime bestehende Dreyklang der Quart-Quinten-Accord. Wird dieser nun weiters umgekehrt, und die Quarte in den Baß gelegt, so bildet sich ein Secund-Quinten-Accord. Z. B.

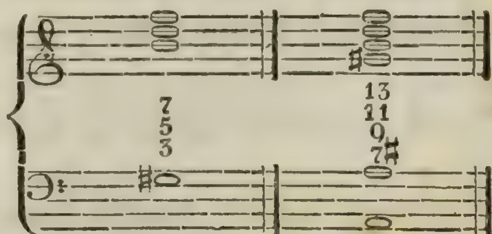


Gleichfalls verschieden von ihrer Schwester, der Quarte, ist diese Undecime; beyde werden anders begleitet, und eigenthümlich behandelt, was sich in der Folge erweisen wird.
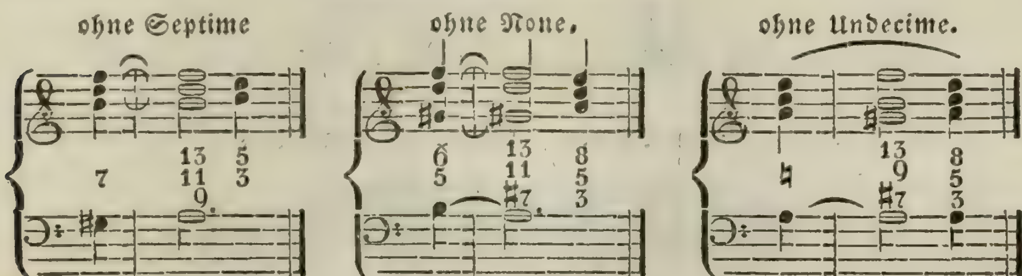
10.

Die fünfte und letzte Hauptart: der Terz-Decimen-Accord, formt sich nicht minder aus dem Septimen-Accord, wenn nähmlich von der Grundnote abwärts um sieben Stufen, das heißt um eine Septime, ein neuer Ton gebildet wird; z. B. zu dem verminderten Septimen-Accord gis, h, d, f noch der siebente Ton un-

ter **gis** — **a** hinzu gefügt, gibt den Terz=Decimen=Accord bestehend aus der Septime, None, Undecime, und Terz=Decime: **a, gis, h, d, f.**



Auch hier bleibt gewöhnlich ein Ton, entweder die Septime, oder die None, oder die Undecime aus:



und keineswegs ist diese Terz=Decime mit der gleich klingenden Sexte zu verwechseln, von welcher sie sich sowohl durch die begleitenden Intervalle, als durch die Auflösung kenntlich unterscheidet. —

11.

Die Fortschreitung der Consonanzen geschieht auf viererley Weise:

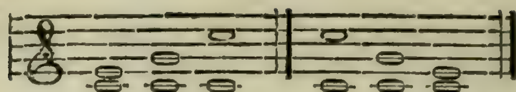
1. In gerader, ähnlicher Bewegung (**motus rectus**), wenn sie gleichförmig auf= oder absteigen:



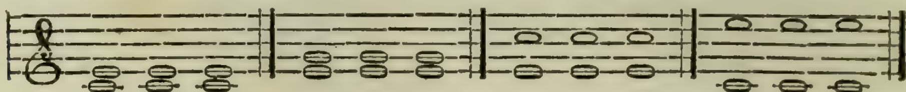
2. In ungerader, widriger, unähnlicher Bewegung (**motus contrarius**), wenn eine hinauf und die andere herunter geht:



3. In vermischter oder Seitenbewegung (**motus obliquus**), wenn eine Stimme stehen bleibt oder wiederholt wird, indeß die andere fortrückt:



4. In der Parallel-Bewegung, wenn die Stimmen auf ihrer Stufe stehen bleiben, und stets neuerdings angeschlagen werden:

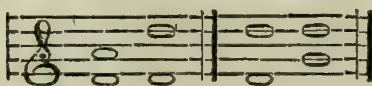


Hier finden überhaupt folgende Regeln Statt:

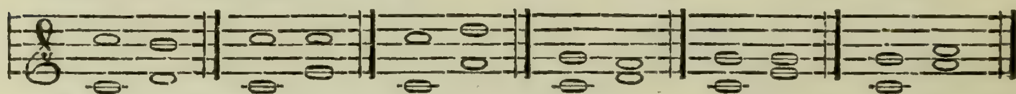
a) Von einer vollkommenen Consonanz zur anderen vollkommenen muß man die ungerade, oder Seitenbewegung anwenden:



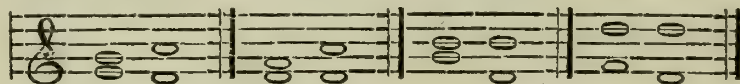
oder die eine Stimme liegen lassen:



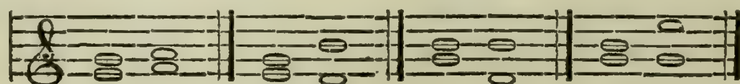
b) Von einer vollkommenen Consonanz zu einer unvollkommenen kann man durch alle Bewegungen kommen, nähmlich von einer Octave oder Quinte zu einer Terz oder Sexte:



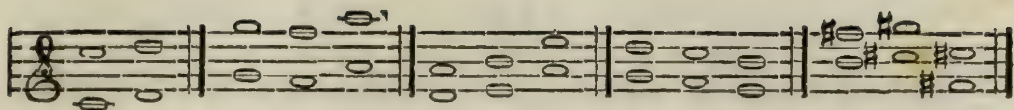
c) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen ist wieder die ungerade, Gegen- oder Seitenbewegung zu gebrauchen:



d) Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer anderen unvollkommenen können abermahls alle vier Bewegungsarten in Ausübung gebracht werden:



e) Sorgfältig zu vermeiden sind zwey hinter einander folgende vollkommene, reine Quinten oder Octaven, weil sie nicht nur leer klingen, sondern auch auf das Gehör höchst unangenehm wirken.

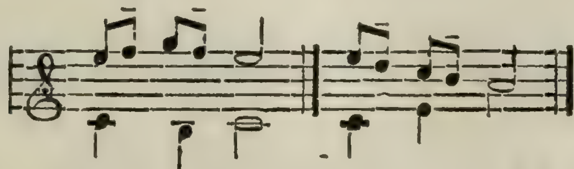


Wenn jedoch, im mehrstimmigen Satze, eine Reihe von Octaven angebracht, und verschiedenen Instrumenten, theils in höherer, theils in niederer Lage zugetheilt wird, so sind solche keineswegs als unzulässige Octaven-Gänge, sondern vielmehr als verdoppelte, verdrey- und vervierfachte Einklänge zu betrachten, und sodann auch keineswegs verbothen.

12.

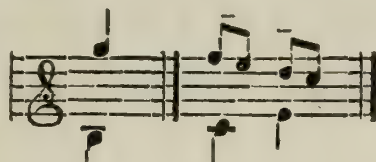
Die Dissonanzen werden auf dreyerley Art gebraucht:

1. Als durchgehende Noten:



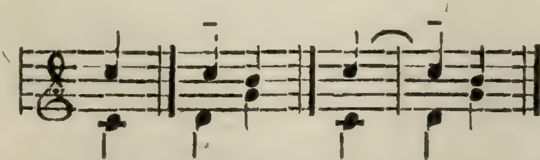
Hier sind die Decimen e c und die Sexten g h — c e Consonanzen, und beyde f, die Note d und h regelmäßig durchgehende Dissonanzen.

2. Als Wechselnoten:



Hier sind f und d die auf den guten Tacttheil fallenden dissonirenden Wechselnoten, und gleichsam nur der Vorhalt der folgenden Consonanzen e und c.
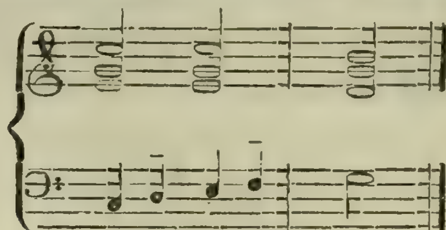
3. Mittelst Rückungen, entweder frey angeschlagen, oder gebunden (ligirt);



Hier entsteht die Septime c durch die Rückung des Basses.

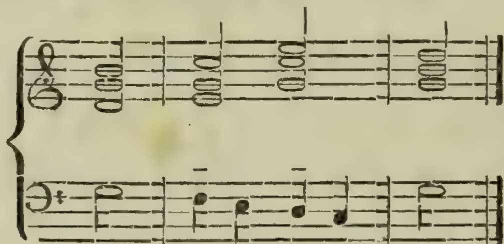
13.

Wenn zu einem Accorde zwey verschiedene Noten, entweder in der Ober= oder Unterstimme gemacht werden, so ist nur die erste oder die andere in dem Accorde selbst enthalten. Ist es die erste, auf den guten Tacttheil fallende, so wird die zweyte, welche den Nachschlag bildet, eine durchgehende Note genannt:



c und e sind im Accorde enthalten, d und f aber durchgehende Noten.

Wenn hingegen die zweyte ein Intervall des Accordes, die erste jedoch, wiewohl auf den guten Tacttheil fallend, fremdartig, nicht dahin gehörig ist, so heißt diese eine Wechselnote:

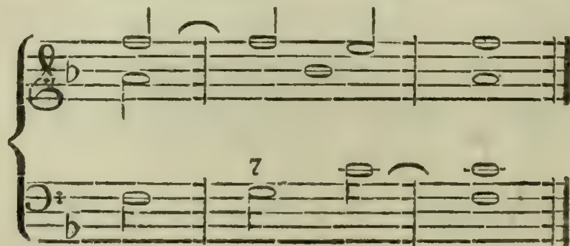


Das nachschlagende e und c sind Bestandtheile des Accordes; f und d im ersten und dritten Viertel sind Wechselnoten.

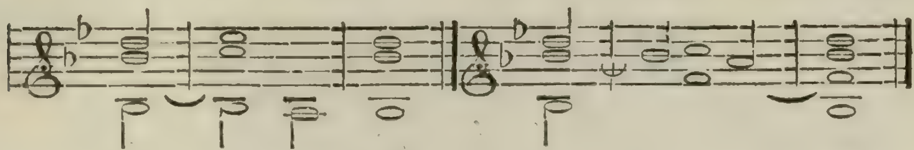
Bey dem Gebrauche der Dissonanzen in Rückungen ist dreyerley zu beobachten:

1. Die Vorbereitung.
2. Der Anschlag; und
3. Die Auflösung.

Die Vorbereitung einer Dissonanz besteht darin, daß man den dissonirenden Theil des Intervalles vor dem wirklichen Anschlag auf einen geraden Tacttheil als Consonanz anbringe.



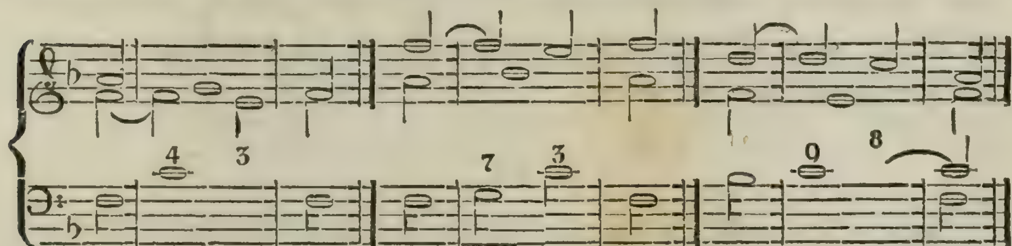
Die Auflösung hingegen geschieht, indem man den dissonirenden Theil des Intervalles nach geschehenem Anschlage eine Stufe über oder unter sich gehen läßt, und zwar nach einer Consonanz:



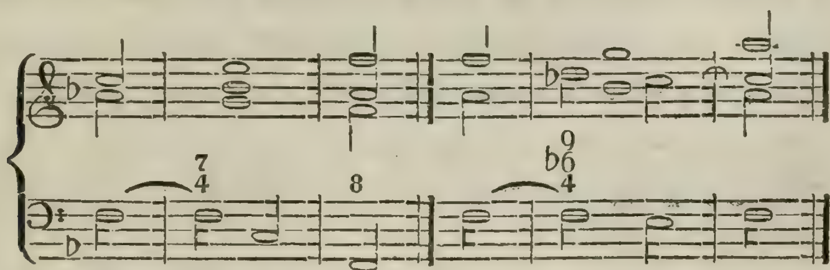
Dadurch erweiset sich demnach, daß der eigentliche Anschlag, welcher gewöhnlich gebunden wird, jederzeit eine Dissonanz, Vorbereitung und Auflösung, jedoch stets consonirend seyn müsse.

Noch ist weiters zu bemerken:

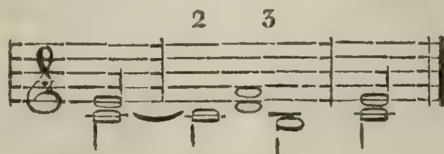
a) Daß bey der Quarte, Septime, None, Undecime, und Terz-Decime der oberste Theil des Intervalles dissonirt, und zur Auflösung einen Grad unter sich gehen muß:



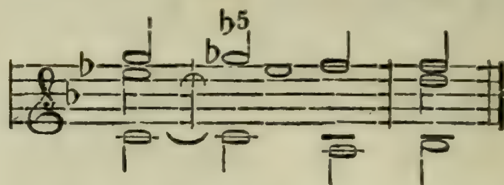
Eine Ausnahme macht indeß die große Septime, wenn sie eine Quarte, kleine Sexte, oder None (eben so die Undecime oder kleine Terz-Decime) bey sich führt, indem sie sodann einen Grad aufwärts steigen muß:



b) Daß bey der Secunde und der übermäßigen Quarte das unterste Intervall dissonirt, und zur Auflösung ordentlicher Weise eine Stufe abwärts gehen muß.



c) Daß bey der falschen oder verminderten Quinte der oberste Theil dissonirt, und einen Grad abwärts gehen muß.



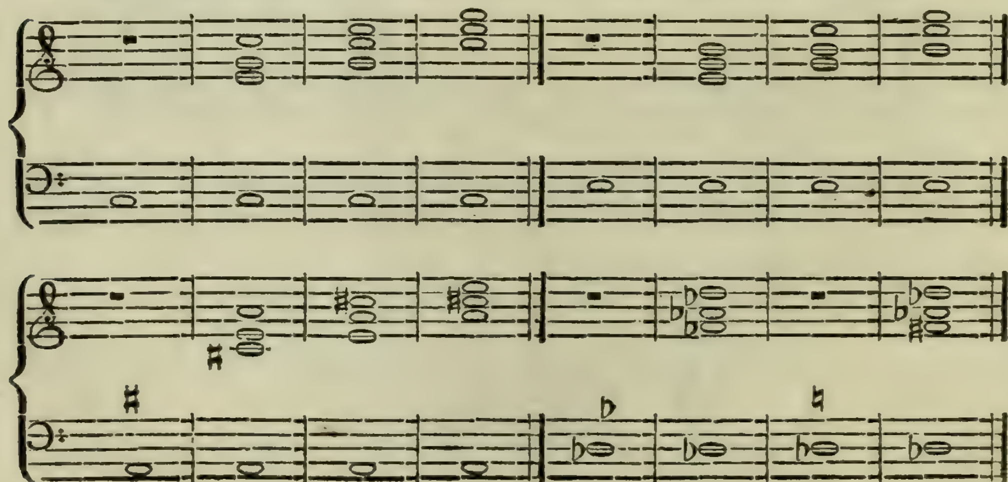
d) Daß, wiewohl gewisse Dissonanzen, z. B. die kleine Septime über die Quinta toni (die Dominante), so wie die verminderte Quinte, mit ihrer Replik, der auf gleicher Stufe stehenden übermäßigen Quarte, im freyen, so genannten galanten Style unvorbereitet angeschlagen werden können, selbe dennoch jederzeit regelmäßig aufzulösen sind.

e) Daß in der galanten Schreibart öfters eine Dissonanz durch eine andere resolvirt wird, doch diese Freyheit in einer gewissen Figur ihren Grund habe, welchem wir in der Folge auf die Spur kommen werden.

14.
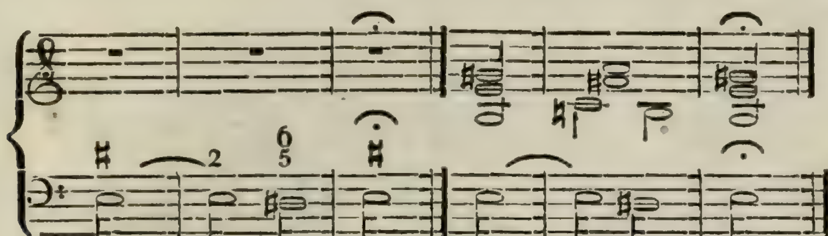
Da, eben sowohl um das Lesen, als den schnellen Überblick zu begünstigen, die fest stehende Norm eingeführt ist, daß über einen Grundbaß nicht immer alle zum Accord gehörigen Intervalle in Ziffern angegeben werden, so ist es für jeden, der sich zum gründlichen Generalbaß-Spieler ausbilden will, höchst nöthig, zu wissen, welche Gefährten zu jedem einzelnen Intervall gehören.

Wenn, wie bereits gesagt wurde, über eine Grundnote gar keine Ziffer steht, so wird immer ein perfecter Accord gegriffen; z. B.

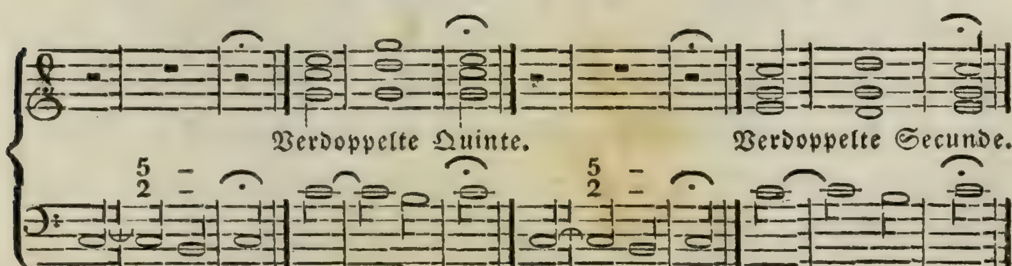


Das ♭, oder ♯ oder ♮ zeiget an, ob die Terz vermindert, klein, oder groß seyn müsse.

Die Zahl 2, die Secunde, verlangt immer die Quarte und die Sexte:

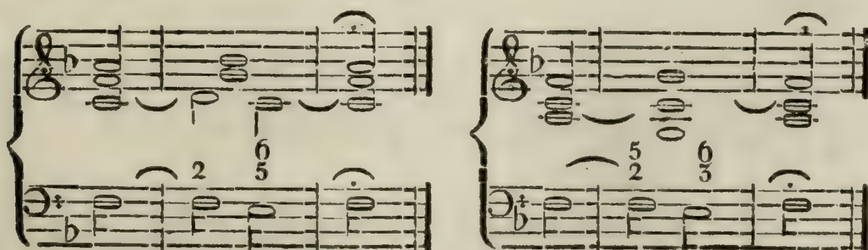


Steht jedoch über der Secunde auch eine Quinte geschrieben, $\frac{5}{2}$, so muß eines dieser Intervalle, entweder die Quinte oder die Secunde, verdoppelt werden:



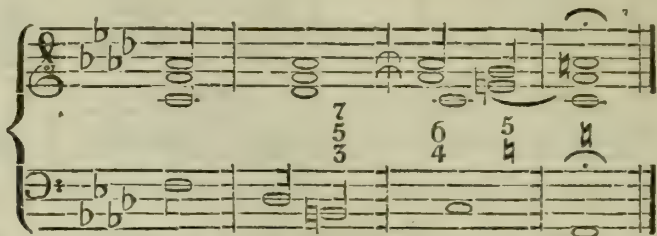
Die Querstriche nach den Zahlen $\frac{5}{2}$ – bedeuten, daß beyde angeschlagenen Intervalle auch über die folgende Grundnote liegen bleiben. Denn da der Baß, wie wir wissen, unwiderruflich die Auflösung abwärts um einen halben oder einen ganzen Ton machen muß, wodurch sich die Secunde nothwendiger Weise in eine Terz verwandelt, so wird dadurch eine neue Bezifferung erspart.

Demnach entsteht durch die Auflösung der Secund-Ligatur in die Terz ein neuer Accord, welcher im a quadro eine Quint-Sext mit sich führt, und sich somit zu einem Terz-Quint-Sexten- oder Terz-Sexten-Accord formt.

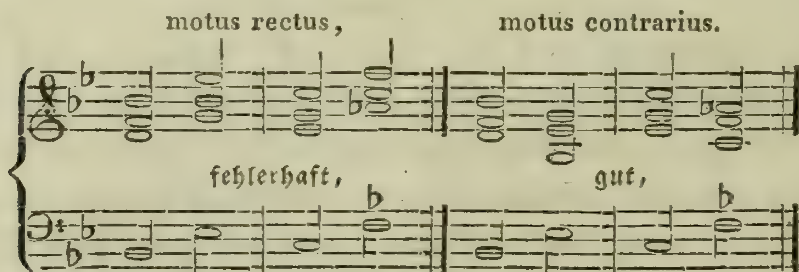


15.

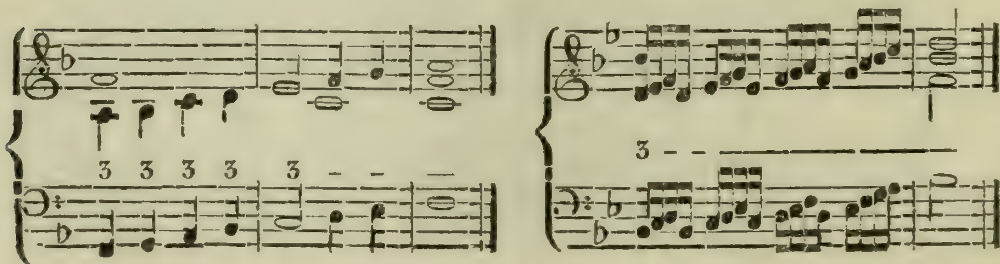
Wenn eine verminderte Terz vorkommt, so machen die verminderte Quinte und die verminderte Septime die Ausfüllungs-Intervalle.



Daß die kleine wie die große Terz, die Grundnote mag nun leer, oder mit der Zahl 3 bezeichnet seyn, stets die Quinte und Octave verlangt, um den vollkommenen Accord entweder in der harten oder in der weichen Tonart hervor zu bringen, haben wir bereits erfahren. Trifft es sich jedoch, daß mehrere perfecte Accorde hinter einander folgen, so muß der Spieler die Gegenbewegung anwenden, weil in gerader Fortschreitung lauter mißtönende Quinten und Octaven entstehen würden:

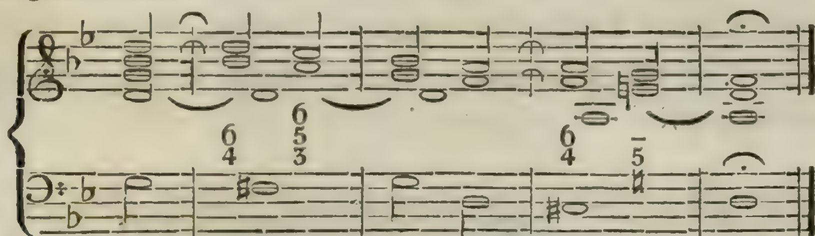


Sind über einen progressiven Grundbaß mehrere fortlaufende Terzen angemerkt, so wird nur der erste und letzte Anschlag vierstimmig gegriffen; die zwischenliegenden jedoch, sie seyen beziffert oder nicht, dreystimmig, in rascher Bewegung gar nur zweystimmig begleitet:



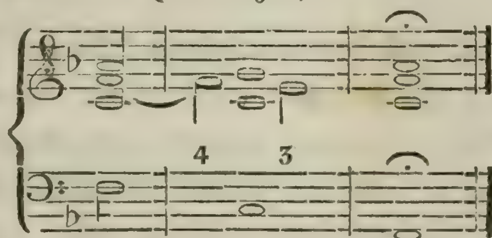
16.

Zur verminderten Quarte wird die verdoppelte kleine Sexte genommen.

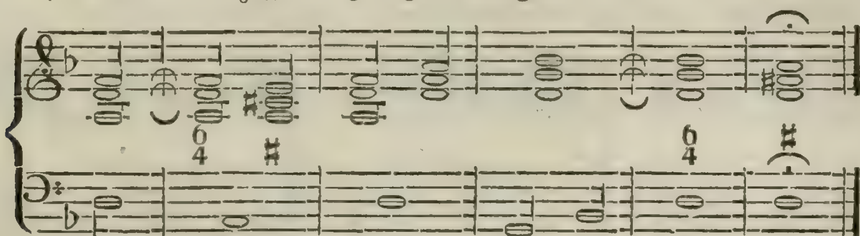


In diesem Falle nimmt der Grundbaß die siebente große Stufe ein, welche der Leitton, die empfindliche Note, nota sensibilis, genannt wird. So ist im vorstehenden Beyspiele fis der Leitton der G-, und cis der Leitton der D-Scala.

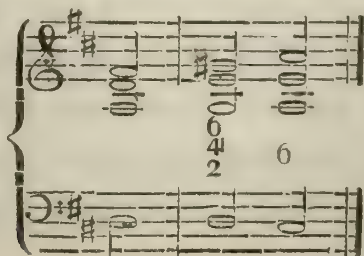
Die reine Quarte verlangt die reine Quinte sammt der reinen Octave, und eignet sich in dieser Gestalt ganz vorzüglich zu den Schluß-Accorden (Cadenzen).



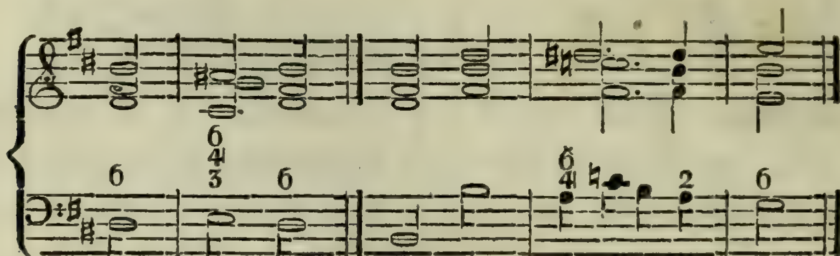
Will man jedoch anstatt der Quinte die Sexte gebrauchen, so muß dieses in der Bezifferung eigens angemerkt werden:



Wenn eine übermäßige Quarte vorgezeichnet steht, welche, da sie einen Raum von drey ganzen Tönen einnimmt, auch insgemein nur Tritonus benannt wird, so nimmt man die große Secunde und die große Sexte dazu:



Soll aber, besonders in den Moll-Tonleitern, statt der Secunde die kleine Terz genommen werden, so muß dieses Intervall mit einer eigenen Zahl angesetzt seyn; ausgenommen, wenn der Baß einen kleinen Terzsprung aufwärts macht, wobey, indem er selbst dieselbe Tonstufe angibt, eine besondere Bezifferung derselben überflüssig wird.



17.

Zur verminderten, falschen Quinte, sie mag als Ligatur, oder frey angeschlagen vorkommen, nimmt man die kleine Terz mit der kleinen Sexte; es muß aber der Grundton auf der vierten oder siebenten großen Stufe der Tonleiter stehen, und um einen großen Halbton zur fünften oder achten Stufe aufwärts auflösen.

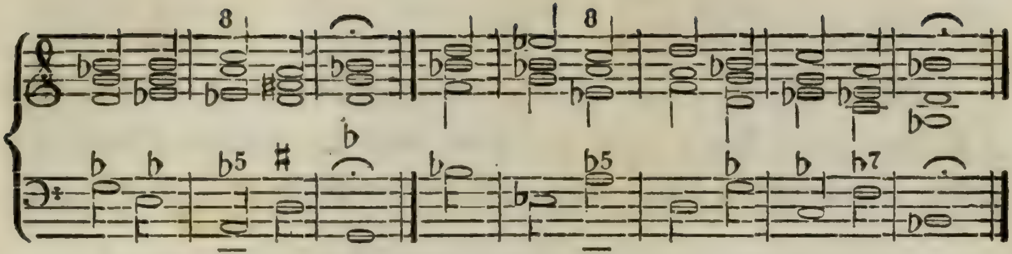
gebunden, ungebunden,

6 5 ♮ 5 5 4 3

Siebente Stufe, detto, vierte Stufe,

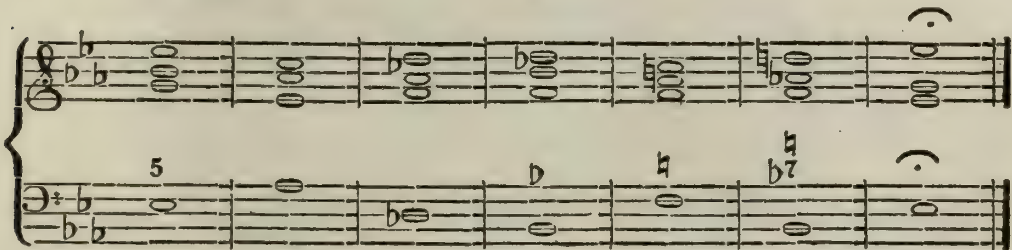
Fis ist die siebente große Stufe der Scala von **G-dur**, und leitet auf die achte; eben so ist **Gis** der Leitton von **A-moll** und **cis** die vierte große Stufe der Tonica **G**, welche aufwärts um einen großen halben Ton in die Dominante auflöst.

In dem Falle, daß die Grundnote auf der zweyten Stufe einer Moll-, oder auf der siebenten einer Dur-Tonart steht, und von dieser wieder wegspringt, kann man auch anstatt der Sexte die Octave gebrauchen.



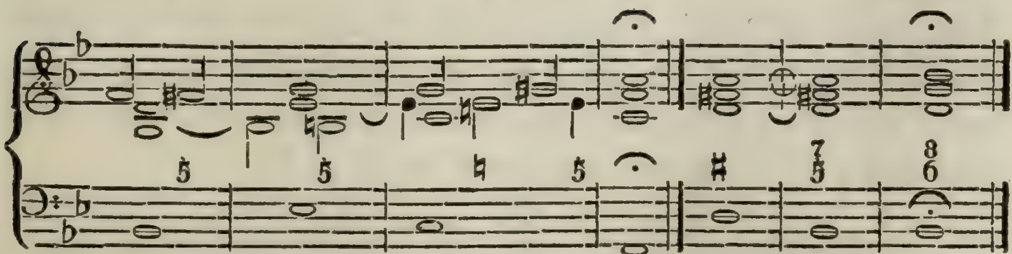
A ist die zweyte Stufe der weichen Tonart G-moll, in der harten von B-dur hingegen die siebente; darum ist jedes Mahl die Sexte ausgelassen, und die Octave an ihre Stelle gesetzt worden.

Die reine Quinte fordert die kleine oder große Terz sammt der reinen Octave, und bildet alsdann, wie uns bereits bekannt, den harmonischen Dreyklang:



Dieses Intervall bedarf demnach ebenfalls nicht mit einer Zahl bezeichnet zu werden, weil jeder unbezifferte Baß einen perfecten Accord anspricht; nur die Qualität der Terz will dann angemerkt seyn, wenn sie rücksichtlich der Schlüsselvorzeichnung erhöht oder erniedrigt werden soll.

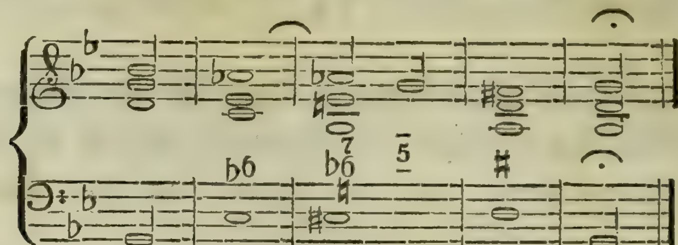
Zur übermäßigen Quinte, die gewöhnlich nur als Durchgang nach der reinen erscheint, wird immer die große Terz mit der reinen Octave genommen.



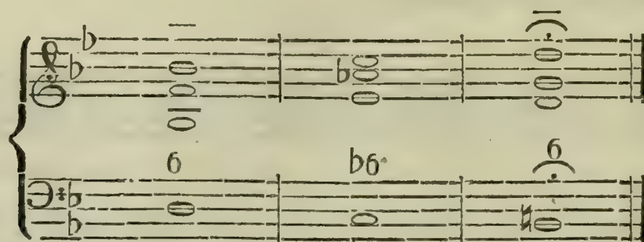
Daß an die Stelle der Octave, gleichsam als Vorhalt, die große Septime gebraucht wird, ereignet sich nur selten.

18.

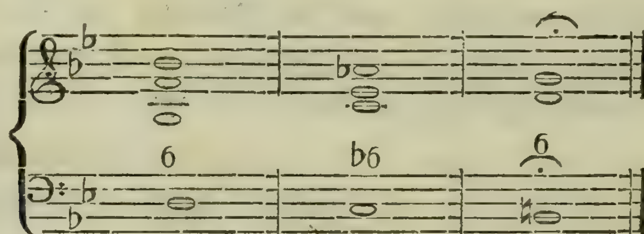
Die ebenfalls etwas seltene **verminderte Sexte**, welche man stets als Ligatur, und Vorbereitung der falschen Quinte benützt, verlangt die kleine Terz und die verminderte Septime:
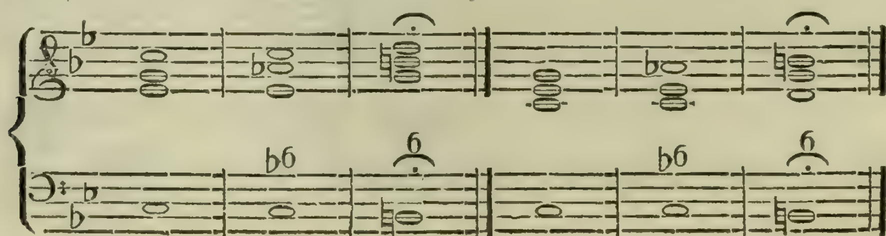


Zur **kleinen und großen Sexte** nimmt man die Terz und die Octave; oder man verdoppelt entweder die Terz oder die Sexte:



Auch kann eine Terz und eine Sexte allein und ohne Verdopplung angeschlagen werden:

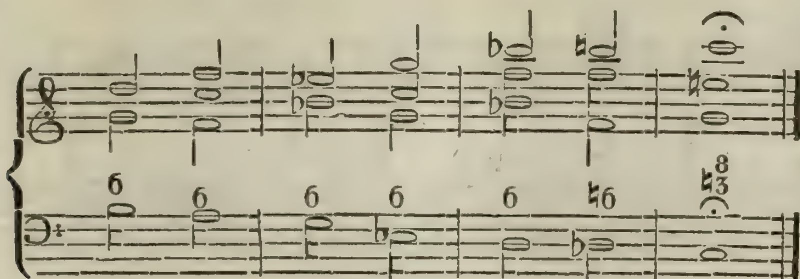


Dagegen hat man sich wohl zu hüten, weder die große Terz, noch die große Sexte, wenn sie auf der siebenten großen Stufe steht, somit der Leitton, die empfindliche Note, ist, jemahls zu verdoppeln, weil sie alsdann zu scharf in's Gehör schneidet, und zur Octave des Grundtons wird; z. B.

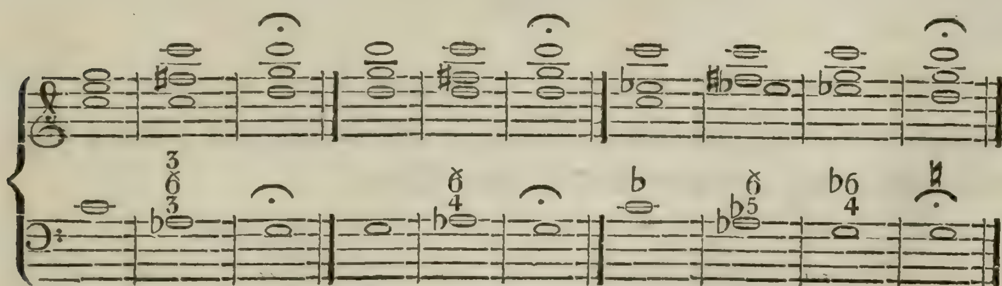


H ist die siebente große Stufe der Tonleiter **C**, und klingt in der Verdopplung widerlich. Nicht minder fehlerhaft ist im zweyten Beyspiele der letzte Sprung von **As** auf **H** in der Oberstimme, weil solcher für den Gesang schwer zu treffen, und unnatürlich ist.

Folgen mehrere Sexten hinter einander, so wird man wohl thun, zu ihrem Vortrag die entgegen gesetzte Bewegung zu wählen, um die verbothenen Quinten- und Octaven-Gänge zu vermeiden; auch gereicht es zur Zierlichkeit des Spieles, wenn man mitunter ein Intervall ausläßt, und dagegen ein anderes verdoppelt.



Die übermäßige Sexte verlangt entweder eine verdoppelte Terz, oder eine große Terz mit dem Tritonus (der übermäßigen Quarte nähmlich); oder eine reine Quinte mit der großen Terz, worauf aber nicht sogleich der perfecte, sondern ein Quart-Sexten-Accord folgen muß, um den zwey reinen Quinten auszuweichen.



19.

Zu allen Septimen, wenn sie als Ligaturen angebracht werden, und abwärts auflösen, nimmt man die Terz und Quinte; auch die Terz mit der Octave, oder eine verdoppelte Terz.

Verminderte Septime, kleine Septime, große Septime.

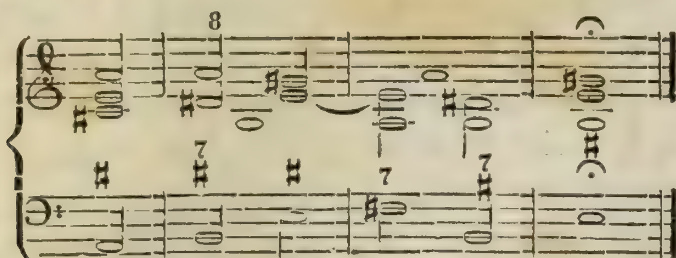
Die große Septime, welche als Leitton über eine liegende Basis in deren Octave sich auflöst, wird immer mit der großen Secunde und der reinen Quarte begleitet, selbst wenn sie frey angeschlagen erscheint.

20.

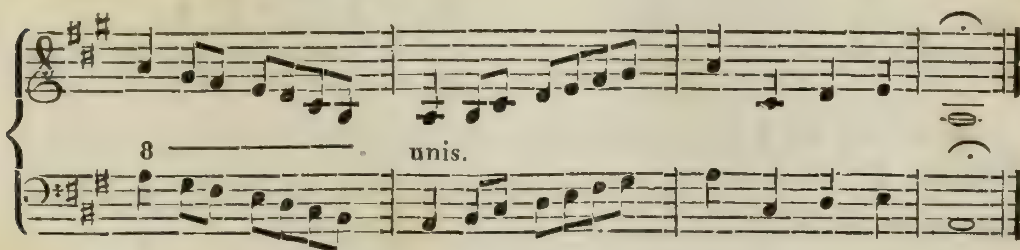
Von der verminderten Octave macht man nur in der Seitenbewegung (in motu obliquo) Gebrauch, und nimmt dazu die kleine Terz, sammt der kleinen Sexte.

Die reine Octave gehört zu jedem vollkommenen und unvollkommenen Accord $\left(\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix} - \begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}\right)$, auch findet man sie mit-

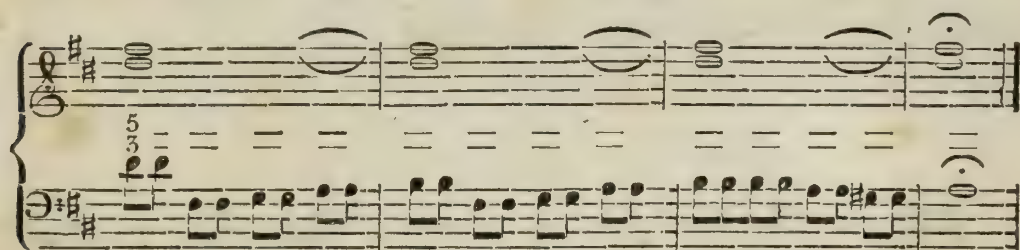
unter bey der kleinen Septime, vorzüglich wenn der Baß einen ganzen Ton aufwärts steigt, und dadurch den Septimen-Accord hervor bringt:
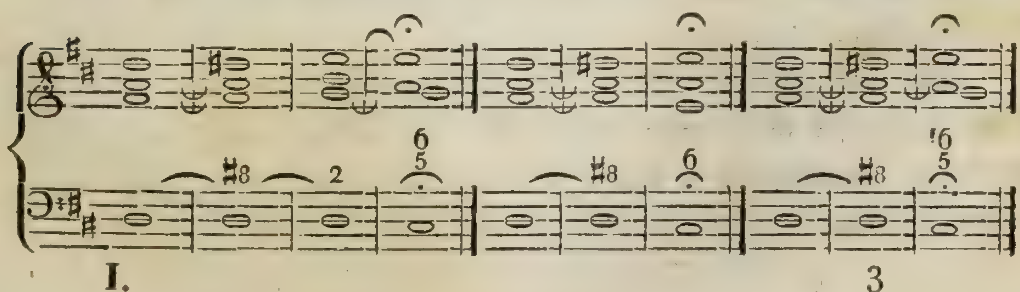


Folgen mehrere reine Octaven hinter einander, so sind selbe eigentlich nur erhöhte Einklänge, und werden ohne begleitende Intervalle bloß all' unisono vorgetragen. Man bezeichnet daher ähnliche Stellen mit der Überschrift: unisono, oder durch einen fortlaufenden Querstrich: — —



Kleine kurze Strichelchen — — — hingegen verständigen den Spieler, daß der zuletzt angeschlagene Accord unverrückt beybehalten und liegen bleiben müsse.

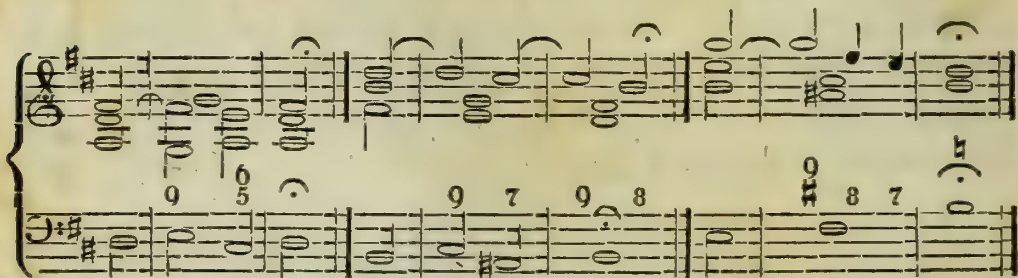


Die erhöhte Octave, welche kein wirkliches Intervall ist, kann, wenn sie vorkommt, nur als Durchgang und Vorbereitung der nächsten Tonstufe angesehen werden:



21.

Beyde Nonen, welche den Quarten und Septimen gleich, so wie diese in den Oberstimmen vorbereitet, ligirt, und abwärts um einen halben oder ganzen Ton aufgelöst werden müssen, begehren eine Terz und eine Quinte. Jedoch ist es rathsam, wenn der Baß aufwärts schreitet, lieber die Quinte auszulassen, und dagegen die Terz zu verdoppeln, um zwey auf einander folgende häßliche reine Quinten zu vermeiden:



Wiewohl nun die None dem Klange nach nur eine erhöhte Secunde ist, so haben wir doch jetzt schon die wesentlichen Unterscheidungs=Merkmahle kennen gelernt; nähmlich:

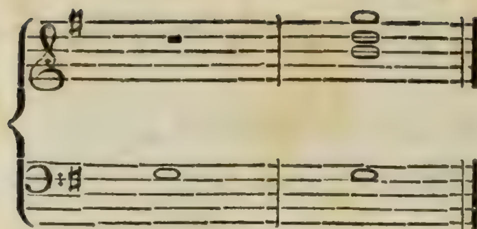
1. Die Secunde hat die Quarte und Sexte zu Gefährten, die None hingegen die Terz und die Quinte.

2. Die Secunden sind, ausgenommen die durchgehenden, stets Baß=Ligaturen; die Nonen aber werden allezeit von den begleitenden Intervallen durch Bindungen vorbereitet.

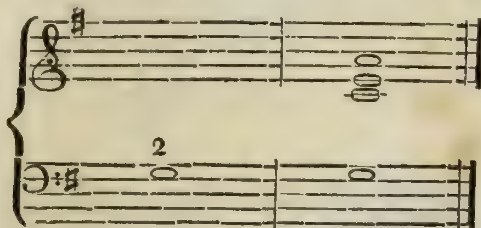
22.

Um nun die Fertigkeit zu erlangen, jeden bezifferten Baß ohne Anstoß und fehlerfrey zu accompagniren, wird es für den lernbegierigen Schüler die nützlichste Übung seyn, sich mit nachstehendem Schema recht innig zu befreunden, und in allen Tonarten die zu jeder Grundnote gehörigen Intervalle dem Gedächtnisse lebhaft einzuprägen.

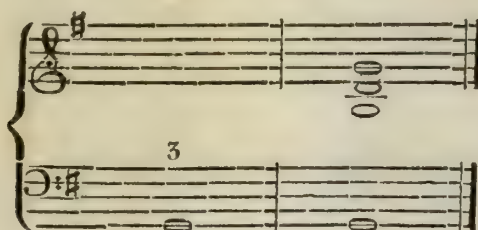
Ein unbezifferter Baß, wenn nicht unisono (im erhöhten Einklang) oder tasto solo (die linke Hand allein, ganz ohne Begleitung) beygeschrieben steht, verlangt in allen Fällen einen perfecten Accord:



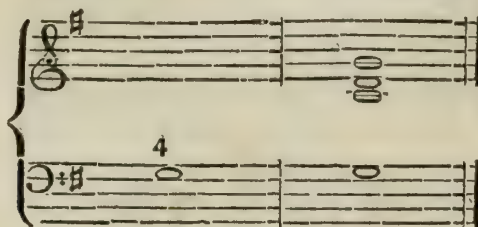
Zur Secunde wird die Quarte und Sexte genommen.



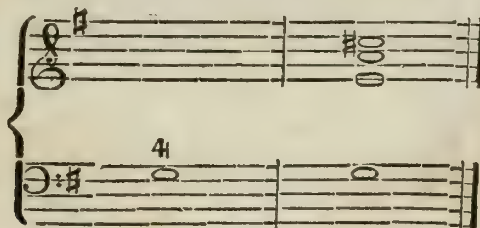
Zur Terz die Quinte und Octave.



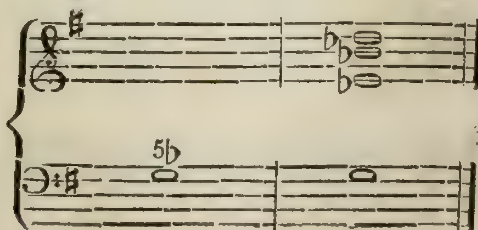
Zur Quarte die Quinte und Octave.



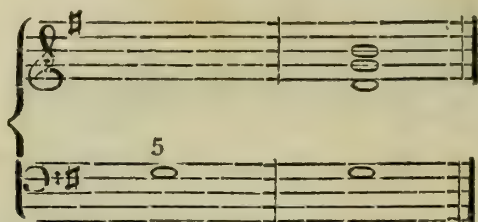
Zur übermäßigen Quarte (Tritonus) die Secunde und Sexte.



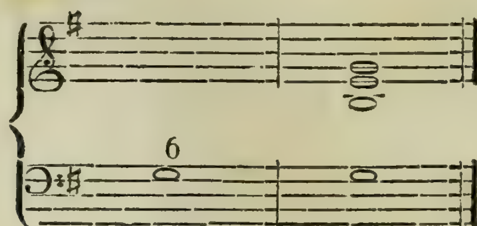
Zur verminderten, falschen Quinte die kleine Terz und die kleine Sexte.



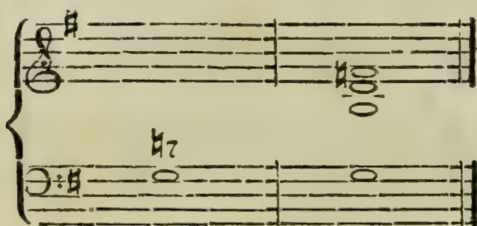
Zur reinen Quinte die Terz und die Octave.



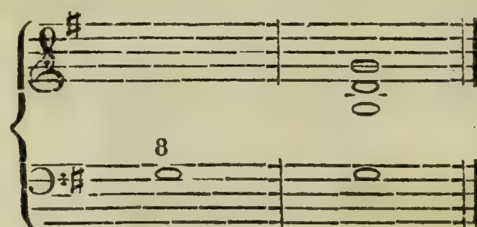
Zur Sexte die Terz und die Octave.



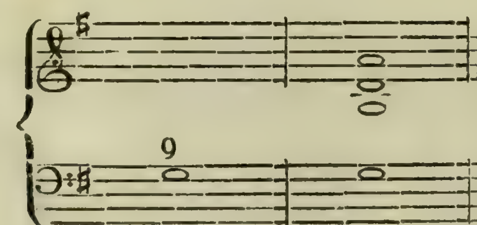
Zur Septime die Terz und die Quinte.



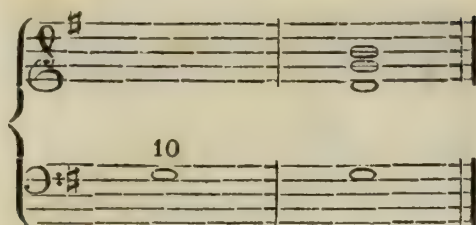
Zur Octave die Terz und die Quinte.



Zur None die Terz und die Quinte.
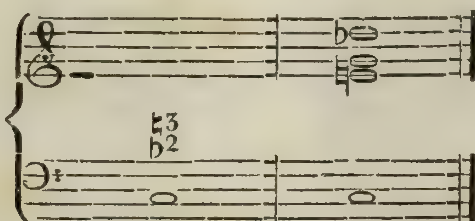


Zur Decime die Quinte und Octave.



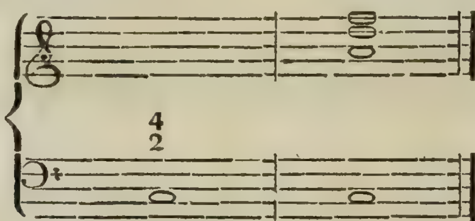
23.

Wenn zwey Ziffer über einer Baßnote stehen, so gehören nachfolgende Ausfüllungs-Intervalle dazu, nähmlich:

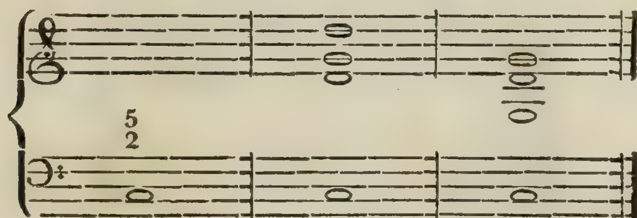
Zur kleinen Secunde mit der großen Terz: die Quinte.



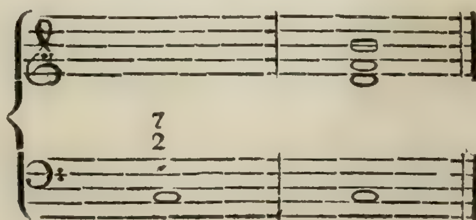
Zur Secunde mit der Quarte: die Sexte.



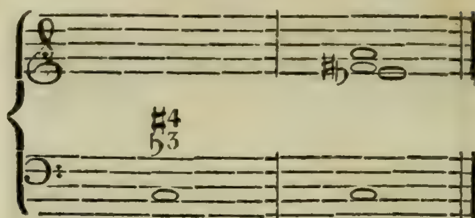
Zur Secunde mit der Quinte: eines derselben verdoppelt.



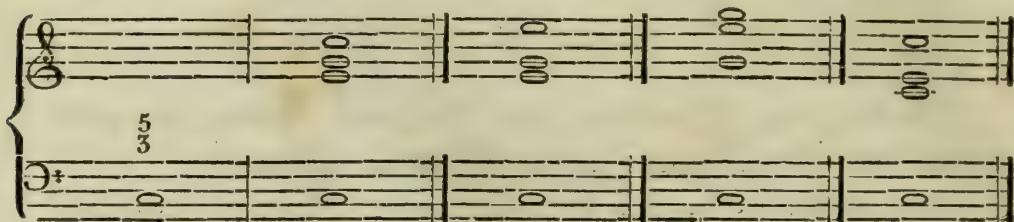
Zur Secunde mit der großen Septime: die Quarte.



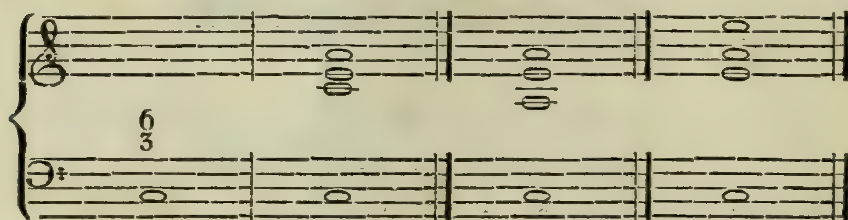
Zur Terz mit der Quarte: die Sexte.



Zur Terz mit der Quinte: die Octave; oder eines verdoppelt.



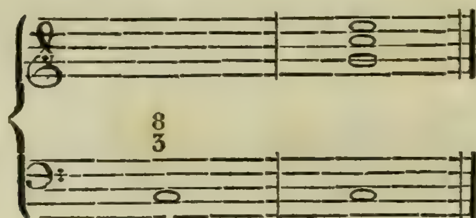
Zur Terz mit der Sexte: die Octave; oder eines verdoppelt.



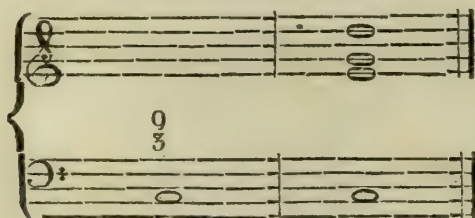
Zur Terz mit der Septime: die Quinte, oder die Octave.



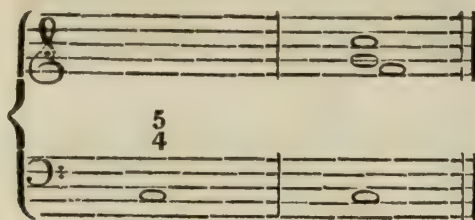
Zur Terz mit der Octave: die Quinte.



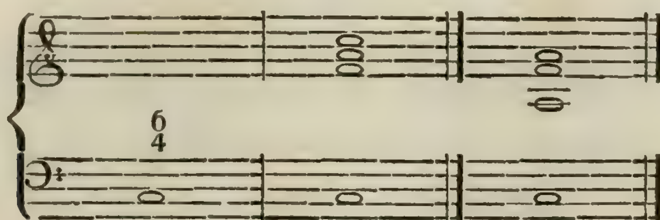
Zur Terz mit der None: die Quinte.



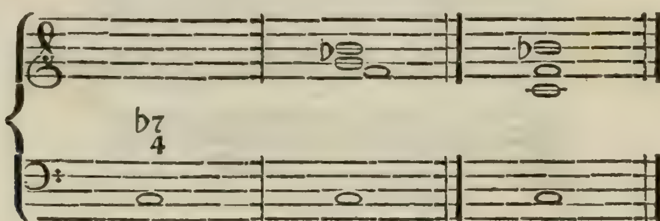
Zur Quarte mit der Quinte: die Octave.



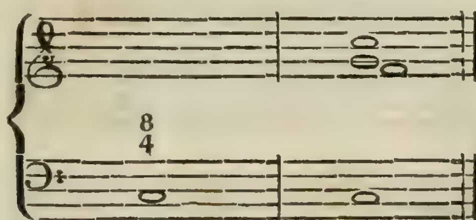
Zur Quarte mit der Sexte: die Octave, oder die verdoppelte Sexte.



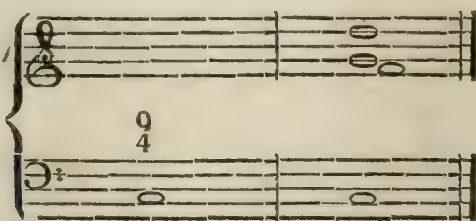
Zur Quarte mit der kleinen Septime: die Quinte oder die Octave.



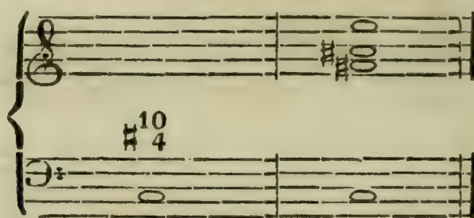
Zur Quarte mit der Octave: die Quinte.



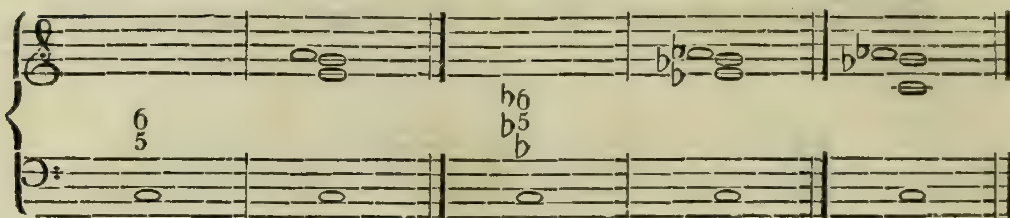
Zur Quarte mit der None: die Quinte.



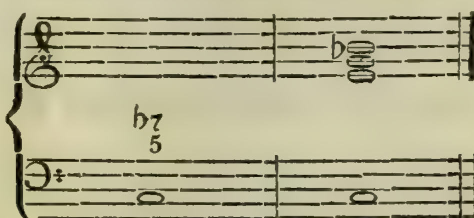
Zur Quarte mit der Decime: die übermäßige Sexte.



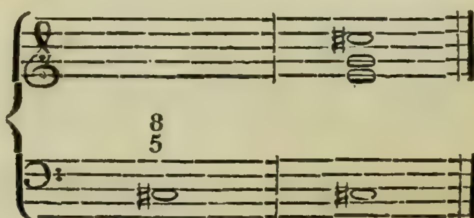
Zur Quinte mit der Sexte: die Terz, oder die Octave.



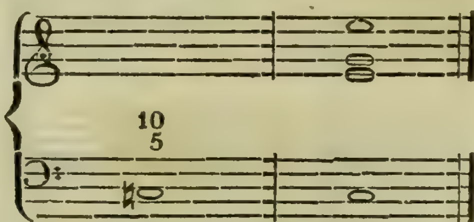
Zur Quinte mit der Septime: die Terz.



Zur falschen Quinte mit der Octave: die kleine Terz.



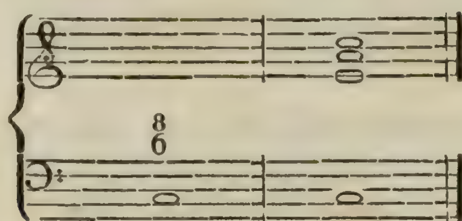
Zur Quinte mit der Decime: die Terz.



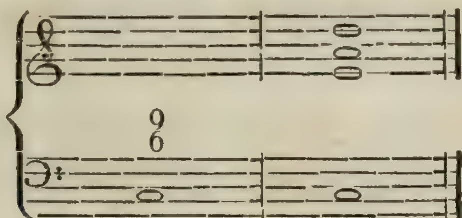
Zur Sexte mit der Septime: die Secunde, oder die Terz.



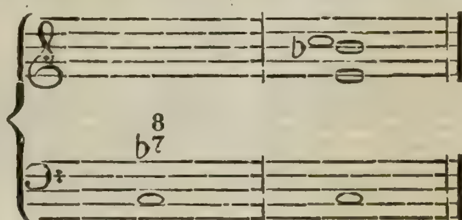
Zur Sexte mit der Octave: die Terz.



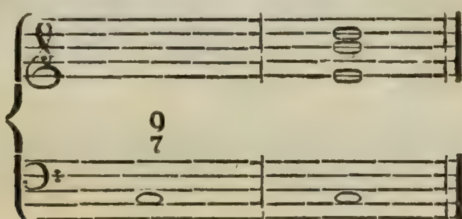
Zur Sexte mit der None: die Terz.



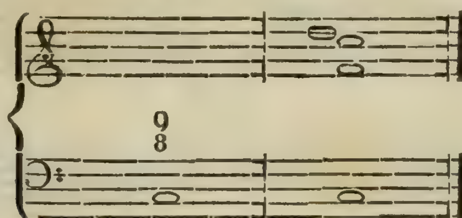
Zur Septime mit der Octave: die Terz.



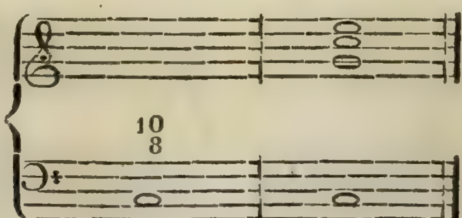
Zur Septime mit der None: die Terz.



Zur Octave mit der None: die Quarte.
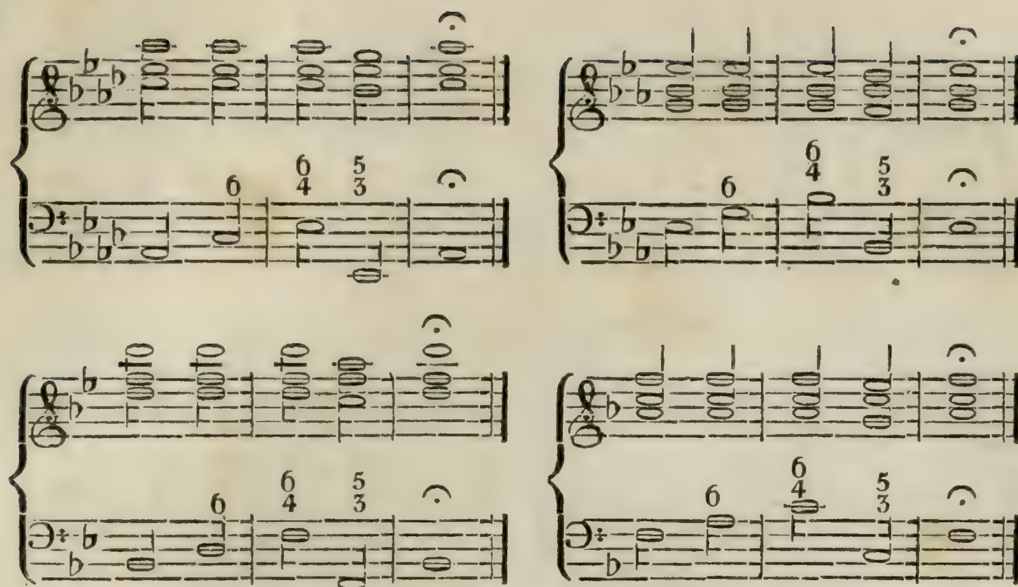


Zur Octave mit der Decime: die Quinte.



24.

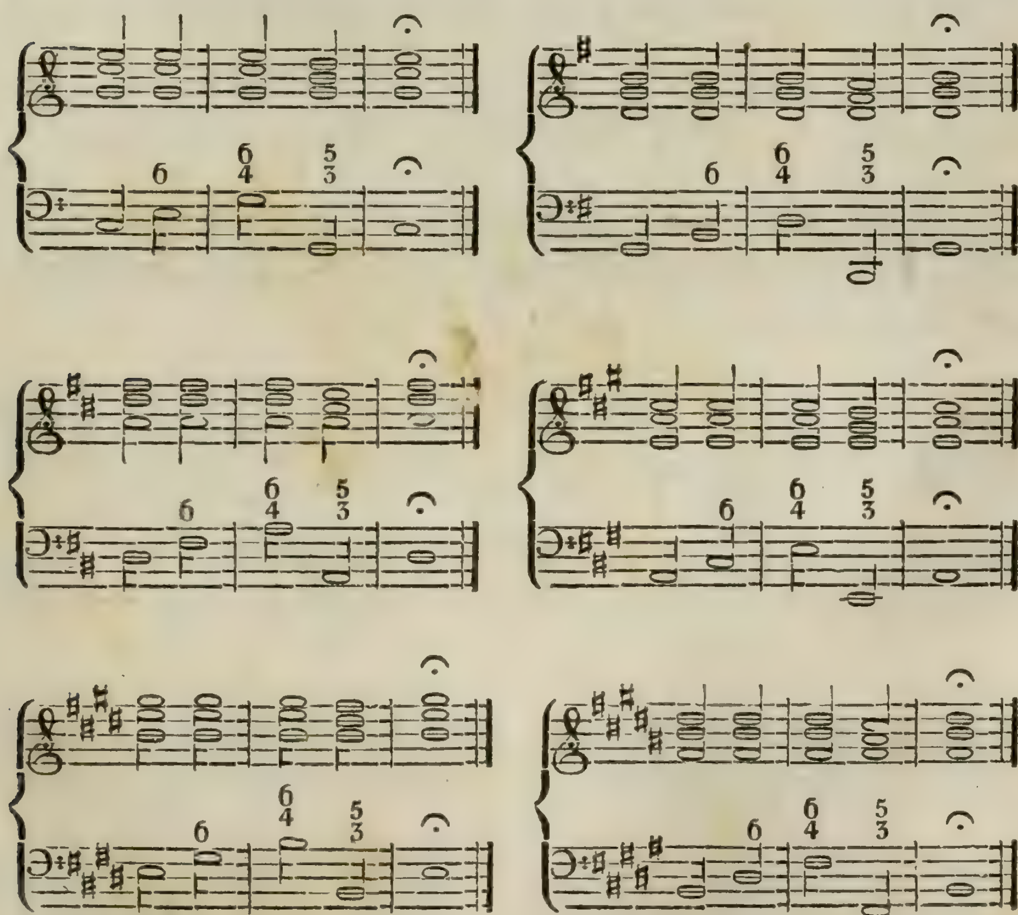
Ferner ist unumgänglich nöthig, sich mit dem harmonischen Dreyklang und den daraus entspringenden Sexten- und Quart-Sexten-Accorden in allen Positionen und Tonleitern wohl bekannt zu machen; zuvörderst in der ersten Lage, wo die Octave oben, die Quinte in der Mitte, und die Terz unten liegt.

Große harte Dreyklänge.



25.

Sodann in der zweyten Lage, wo die Terz oben, die Octave in der Mitte, und die Quinte unten sich befindet:



26.

Endlich versuche man diese Übung in der dritten Lage, und bringe oben die Quinte, in der Mitte die Terz, zu unterst hingegen die Octave an.

6
6 4
5 3

6
6 4
5 3

6
6 4
5 3

6
6 4
5 3

6
6 4
5 3

6
6 4
5 3

6
6 4
5 3

6
6 4
5 3

27.

Auf ähnliche Weise werden die Beyspiele der kleinen, weichen Dreyklänge ausgeführt.

1. In der Octaven-Lage:

6
6 4
♯

6
6 4
♯

28.

2. In der Terz-Lage.

6 6/4 ♯

6 6/4 ♯

6 6/4 ♯

6 6/4 ×

6 6/4 ♮

6 6/4 ♮

6 6/4 ♮

6 6/4 ♮

6 6/4 ♯

6 6/4 ♯

29.

3. In der Quint-Lage.

6 6/4 ♯

6 6/4 ♯

30.

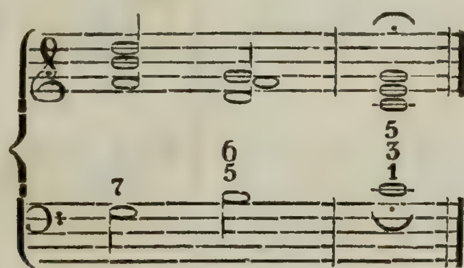
Wenn mehrere Dreyklänge hinter einander folgen, so ist dabey zu beobachten:

a) Daß wechselweise bald die Terz, bald die Quinte, bald die Octave die oberste Stufe einnehme;

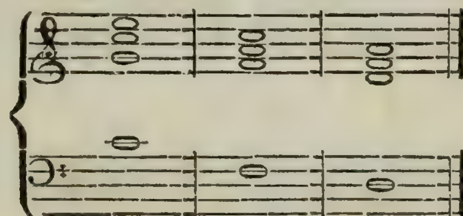
b) daß sorgfältig die Seiten- und Gegenbewegung beybehalten werde, um nicht in den Fehler offenbarer Quinten oder Octaven zu verfallen;

c) daß die Accorde möglichst nahe zusammen gerückt werden und man sich vor weiten Sprüngen hüte;

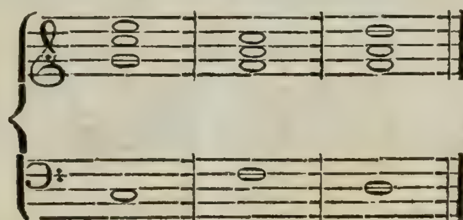
d) daß der Einklang zuweilen die Stelle der Octave vertreten müsse, wenn nähmlich die Stimmen, und somit auch die Hände dicht an einander kommen; z. B.



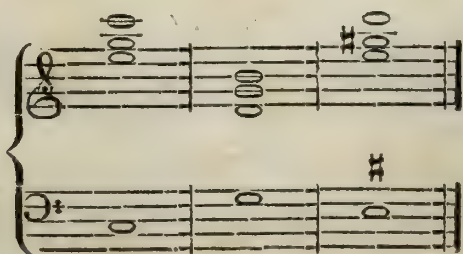
Offenbare Quinten und Octaven, durch die gerade Bewegung entstehend.



Verbessert, mittelst der Gegenbewegung.



Fehlerhaft, wegen der entfernten Sprünge.



Zur Übung in vermischten Dreyklängen.

31.

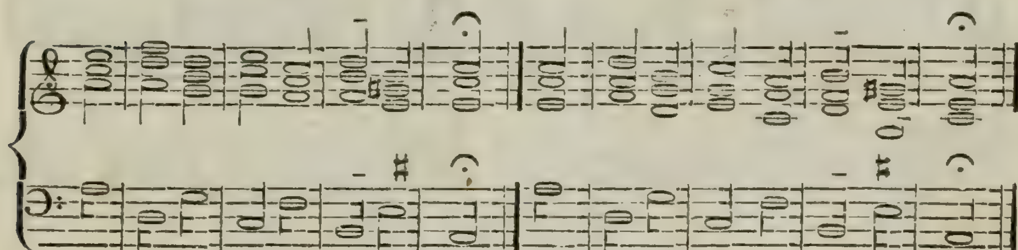
Im nachstehenden Beyspiele kommt nebst dem weichen und harten auch der weiche verminderte Dreyklang auf der zweyten Stufe (secunda toni) h, d, f, vor. Um den Platz desselben zu bestimmen, darf man nur die Tonleiter und die Beschaffenheit der darin enthaltenen Quinten analysiren.

Bey jedem Accorde, welcher eine verminderte Quinte enthält, findet auch der weiche verminderte Dreyklang Statt, und zwar auf der siebenten großen Stufe (Septima toni majoris), nähmlich auf h in der C-dur-Scala.

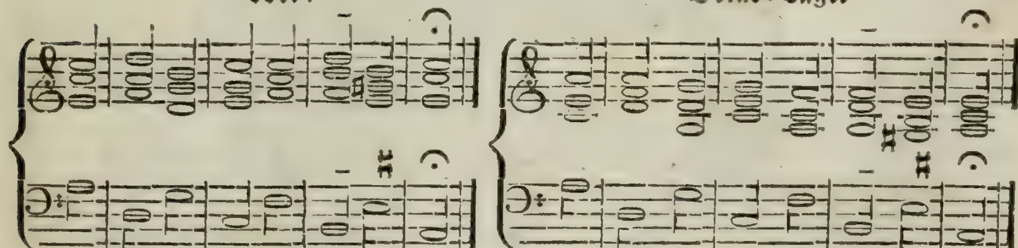
Eben so auf der zweyten Stufe der weichen Tonarten (Secunda toni minoris) z. B. auf h der A-moll-Scala. Endlich bey der großen Sexte und großen Septime (Sexta et Septima magna toni minoris) in allen Moll-Tonarten, z. B. auf fis und gis in A-moll.

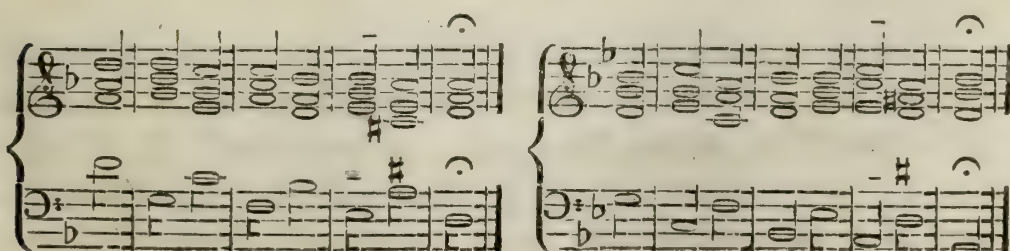
Daß die verminderte Quinte, als eine wirkliche Dissonanz, stets abwärts aufgelöst werden müsse, ist bereits gesagt worden. Ausnahmen sollen zu seiner Zeit angeführt werden.

Quint-Lage, Terz-Lage,



oder: Octav-Lage.





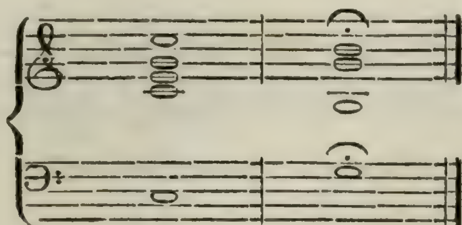
32.

Um die schon erwähnten, höchst unangenehm ins Gehör fallenden, und aus eben diesem Grunde auch verbothenen Quinten und Octaven in gerader Bewegung, zu vermeiden, ist es nothwendig, das eine oder andere Intervall bisweilen zu verdoppeln, und jeder Generalbaßspieler muß den sichern Überblick zu errin=

gen trachten, sogleich aus der bezifferten Fundamentalstimme die Maßregeln zu erkennen, welche der Gang derselben erheischt.

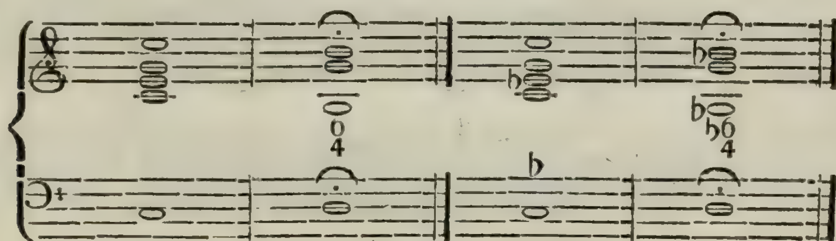
Consonirende Intervalle können verdoppelt werden:

a) Die kleine, und die große Terz, wenn letztere nähmlich nicht auf der siebenten großen Stufe der Tonica steht, woselbst sie das Semitonium modi genannt wird, z. B.



H ist der siebente große Ton — das Semitonium modi der C-Scala, und darf daher nicht verdoppelt werden, weil er als Leitton ohnehin schärfer als die andern durchschneidet. Wenn im fünfstimmigen Satze noch die Quinte D dazu kommt, ist der Fehler verbessert.

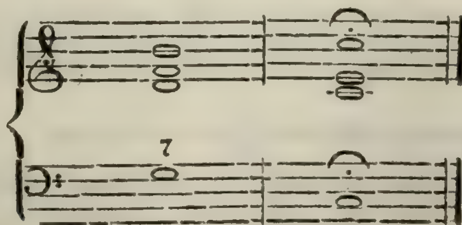
b) Die kleine und die große Sexte, welche aber gleichfalls nicht die empfindliche Note seyn darf; z. B.



Beyde Sexten, als Semitonium modi von C, dürfen nicht verdoppelt werden.
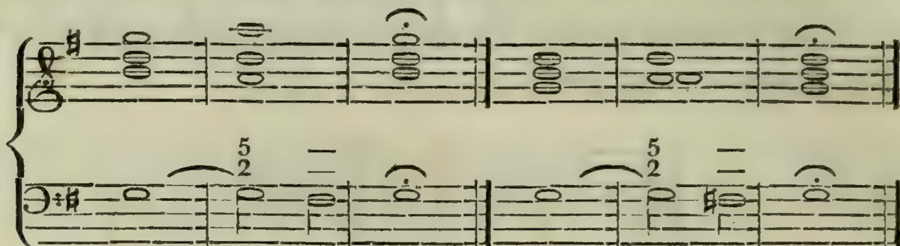
c) Die reine Quinte.

d) Die reine Octave; jedoch nur dann, wenn der Baß aus einer großen, wesentlichen Septime nach einem perfecten Accord einen wirklichen Schluß macht; z. B.

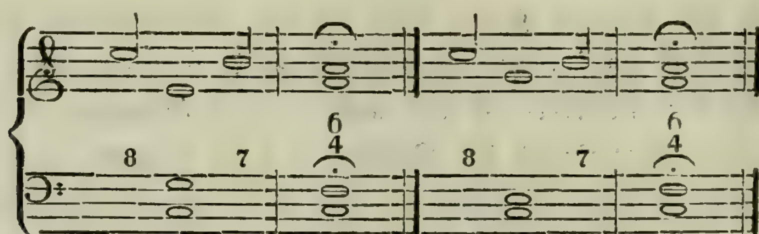


Von den dissonirenden Intervallen lassen folgende eine Verdoppelung zu:

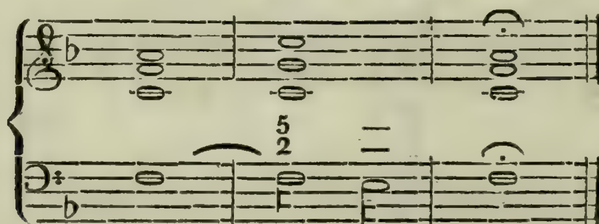
a) Die große Secunde, wenn sie die Quinte im Gefolge hat; z. B.



b) Die reine Quarte, im consonirenden Quart-Sexten-Accord; z. B.



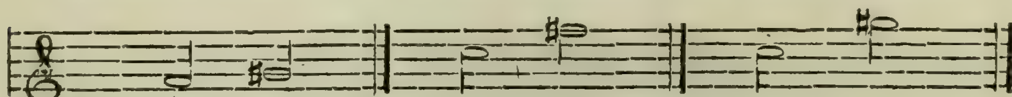
c) Die reine Quinte, mit der Secunde gepaart; z. B.



33.

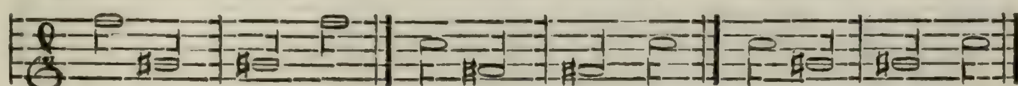
Jeder Sprung in ein übermäßiges Intervall ist gesangwidrig, und darum auch fehlerhaft; z. B. in die übermäßige Secunde: von f nach gis; in die übermäßige Quarte: von c nach fis; in die übermäßige Quinte: von c nach gis:

Übermäßige Secunde, übermäßige Quarte, übermäßige Quinte.



und man wird ungleich zweckmäßiger verfahren, dafür die Repliken dieser Intervalle zu gebrauchen; nähmlich dieselben Töne, nur in anderer Lage; z. B. statt der übermäßigen Secunde die ver-

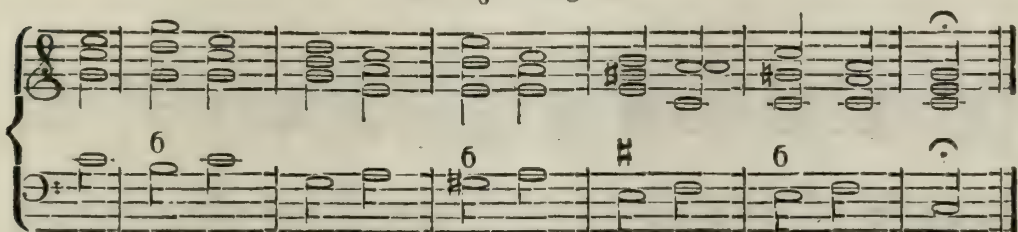
minderte Septime; statt der übermäßigen Quarte die verminderte Quinte; statt der übermäßigen Quinte die verminderte Quarte:



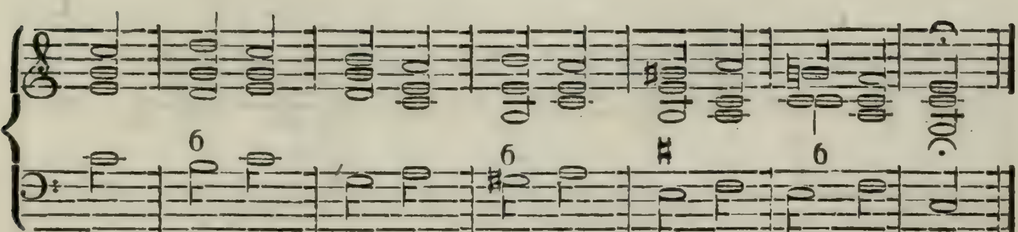
34.

In nachstehendem Übungsstück ist die verdoppelte Terz oder Sexte unerläßlich nothwendig, weil sonst zwey Octaven in gerader Bewegung entstehen würden.

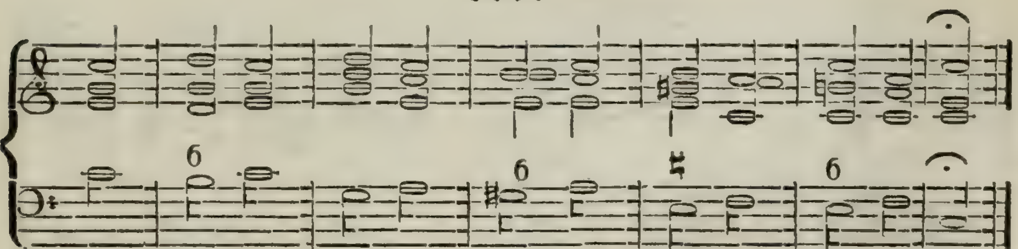
Terz-Lage.



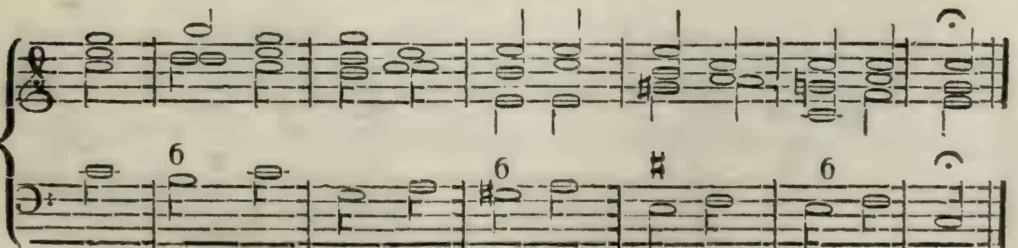
Octav-Lage.



oder



Quint-Lage.



6 6 ♮ 6

6 6 ♮ 6

6 6 ♮ 6

6 6 ♮ 6

6 6 ♮ 6

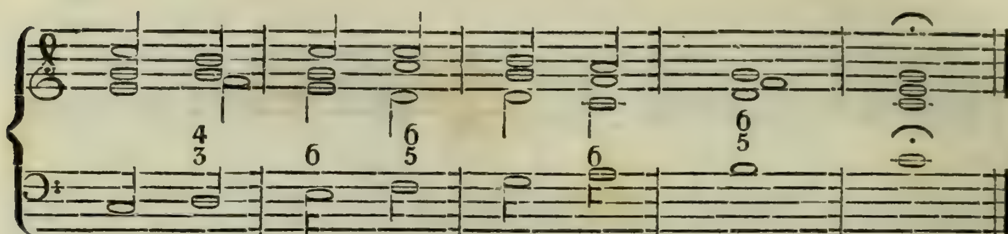
35.

Wenn die Baßstimme acht gleiche Stufen hinauf oder hinab steigt, so wird dieß der Octavengang genannt. Da nun solche häufig, entweder mit wenig Zahlen überschrieben, oder wohl gar nicht beziffert vorkommen, auch vermöge ihrer geraden Bewegung eine Begleitung in motu contrario verlangen, so ist es

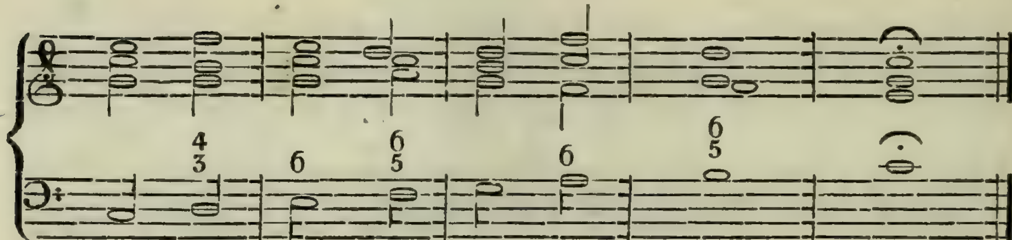
zweckdienlich, diese zum Präludiren höchst nothwendige Formel sowohl in allen Dur- und Moll-Tonleitern, als auch in ihren drey verschiedenen Lagen recht fleißig einzuspielen.

Aufsteigende Scala für Dur-Tonarten.

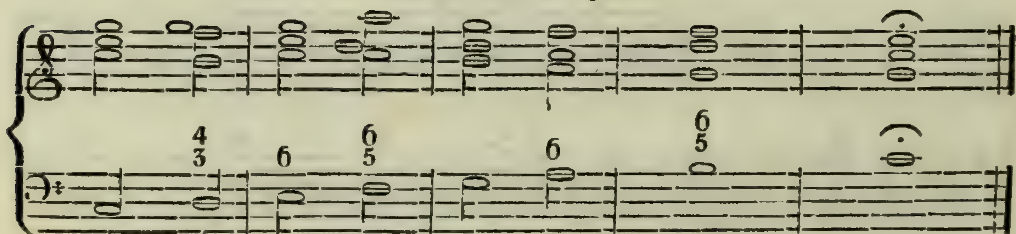
Octav-Lage.



Terz-Lage.

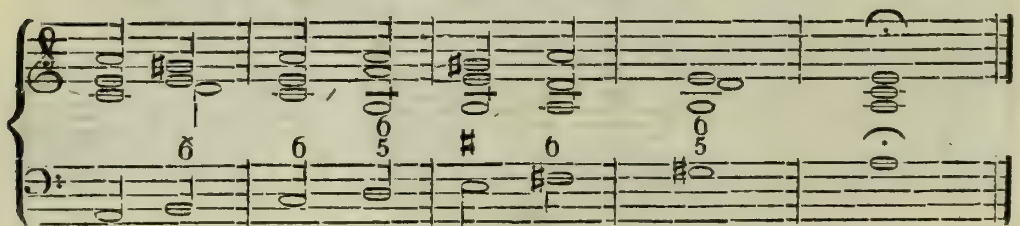


Quint-Lage.

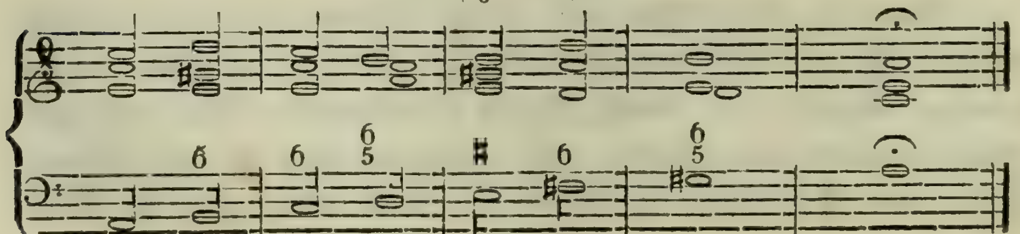


Aufsteigende Scala für Moll-Tonarten.

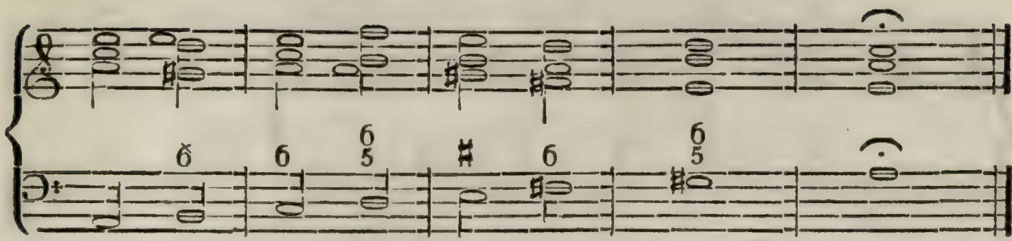
Octav-Lage.



Terz-Lage.

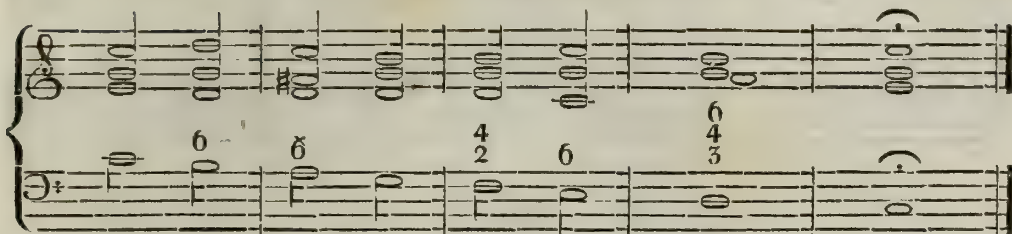


Quint-Lage.

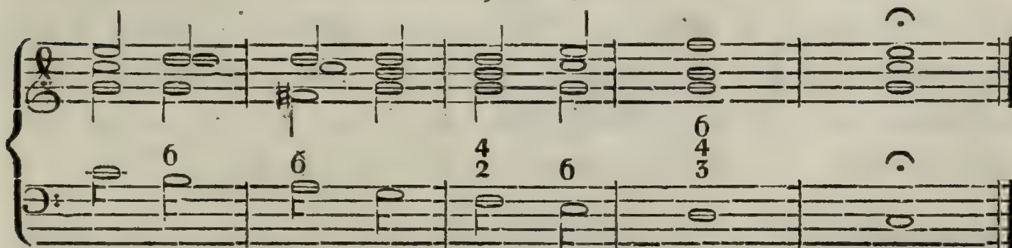


Herabsteigende Scala für Dur-Tonarten.

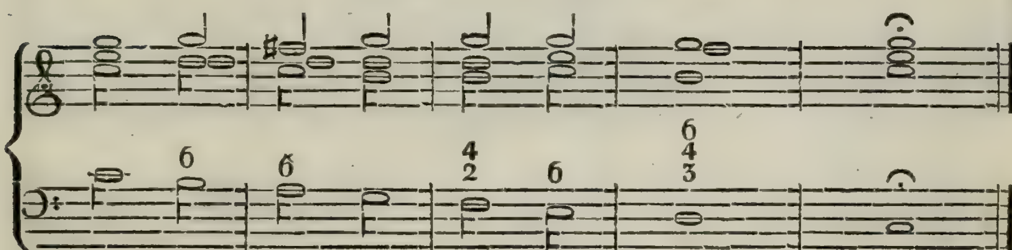
Octav-Lage.



Terz-Lage.

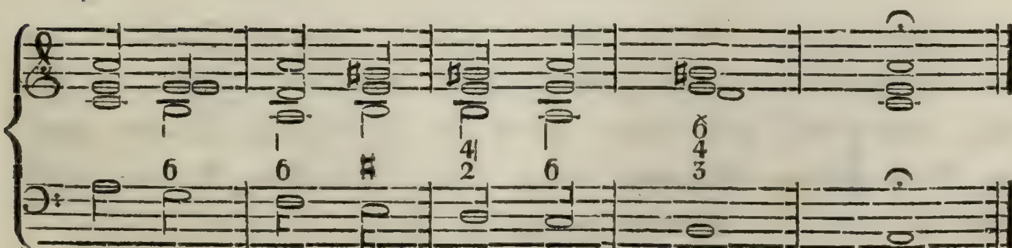


Quint-Lage.

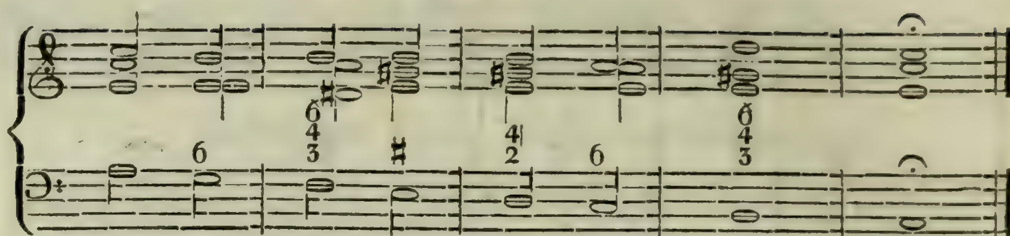


Herabsteigende Scala für Moll-Tonarten.

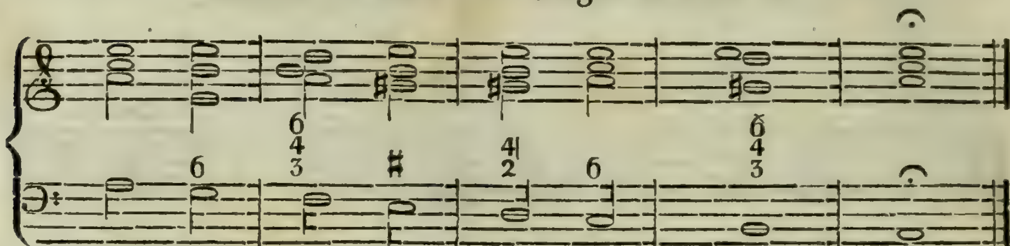
Octav-Lage.



Terz=Lage.

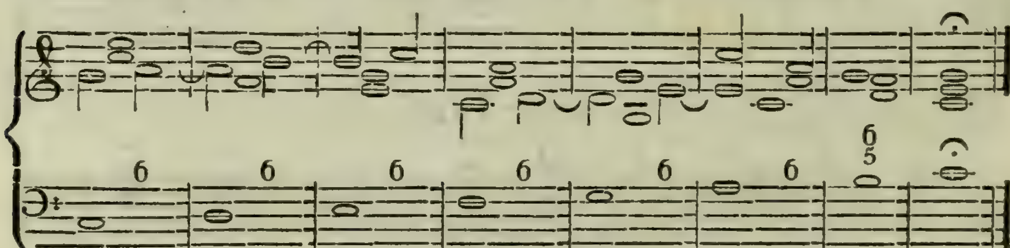


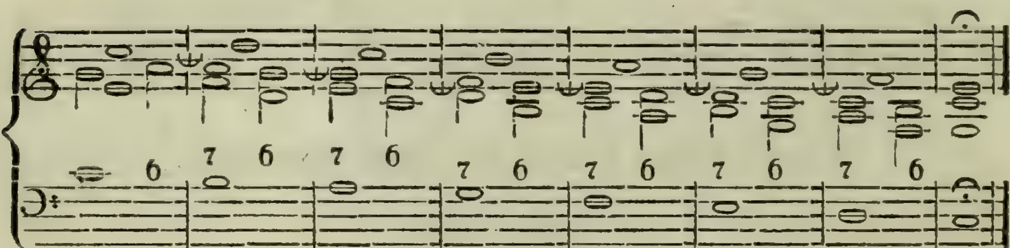
Quint=Lage.



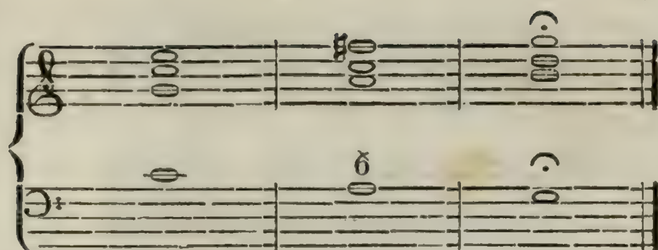
36.

Wenn die Grundstimme im langsamen Zeitmaße hinauf oder herab schreitet, so wird das Spiel desto zierlicher, wenn man, um mannigfaltiger zu werden, über eine Note zweyerley Accorde anbringt, und solche, durch die Vorbereitung als gebundene Dissonanzen, in wohlklingende Consonanzen auflöst; z. B.

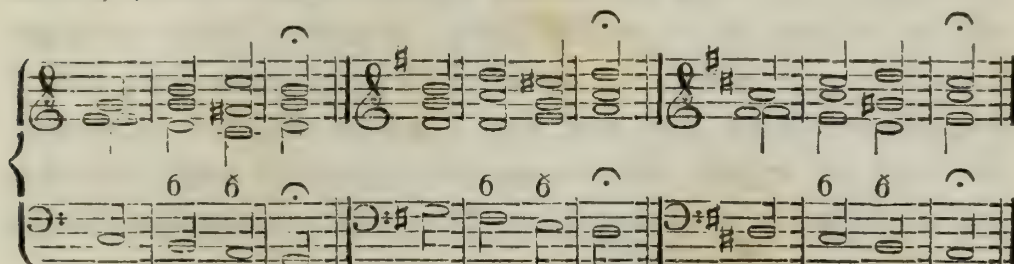


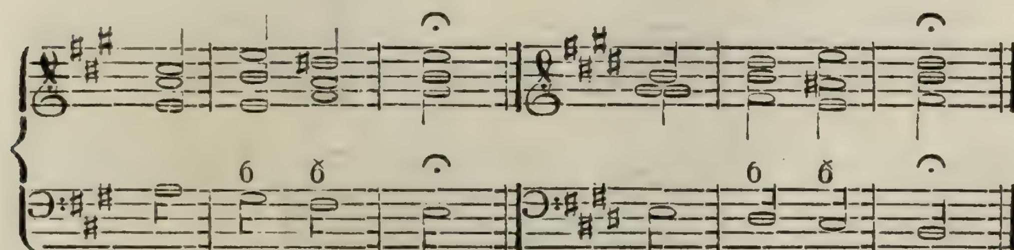


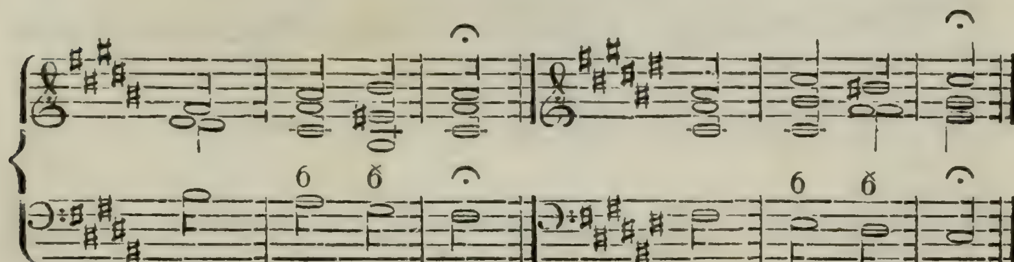
Wiewohl wir erfahren haben, daß das unterste Intervall bey der übermäßigen Quarte abwärts aufgelöst werden müsse, so gilt diese Regel doch nur dann, wenn die übermäßige Quarte gegen den Baß stehet; hingegen findet eine Ausnahme Statt, wenn solche in den Mittelstimmen liegt; z. B.

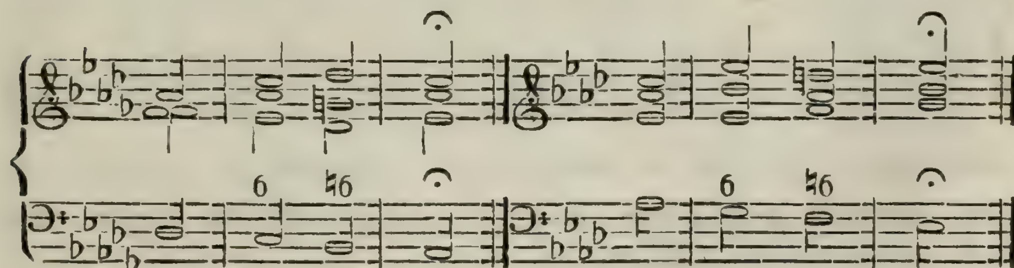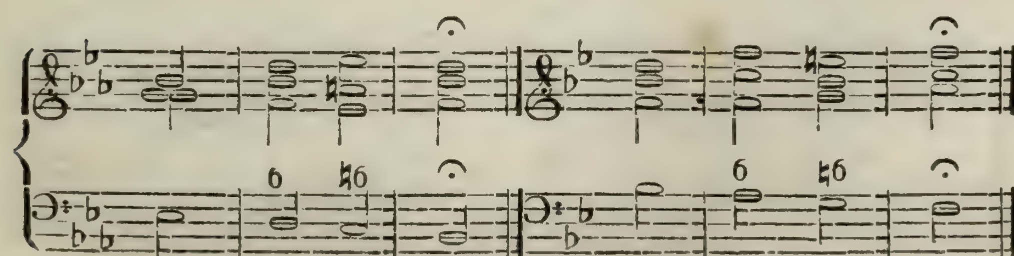


Die übermäßige Quarte **Fis–C** löst sich hier nicht in die Sexte **G–H**, sondern aufwärts in die Quarte **G–D**.

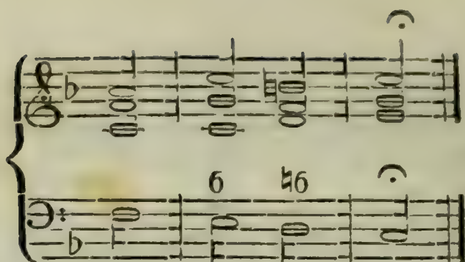




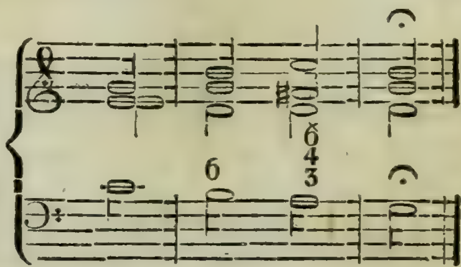




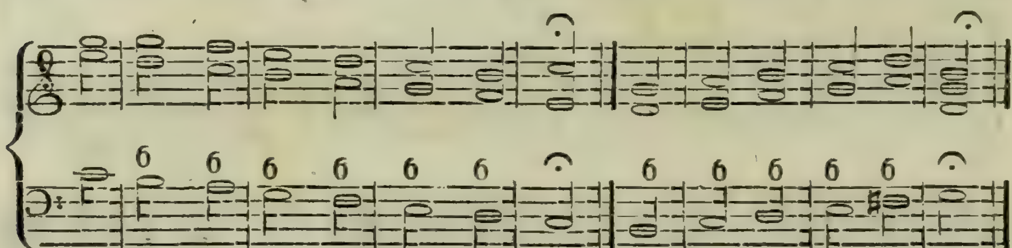




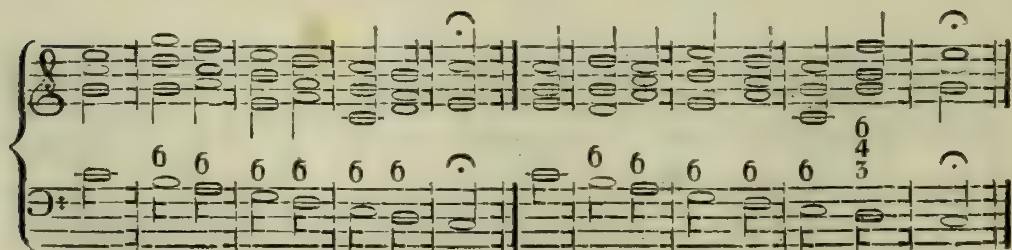
Man kann auch zur großen Sexte anstatt der Octave oder der verdoppelten Terz die Quarte nehmen, und ist dieses Intervall in so ferne sogar zweckmäßiger, als es die Octave desjenigen Tones ist, zu welchem die große Sexte eine große Terz bildet, wogegen die kleine Terz nur eine Septime desselben ausmacht, und auch aus diesem Grunde eigentlich schon gar nicht verdoppelt werden sollte, obschon unzählige Beyspiele der strengsten Meister diese Ausnahme sanctioniren.



Wenn über einen stufenweise auf- oder herabsteigenden Baß viele Sexten hinter einander vorkommen, so kann man selbe entweder nur dreystimmig, bloß mit der Terz spielen;

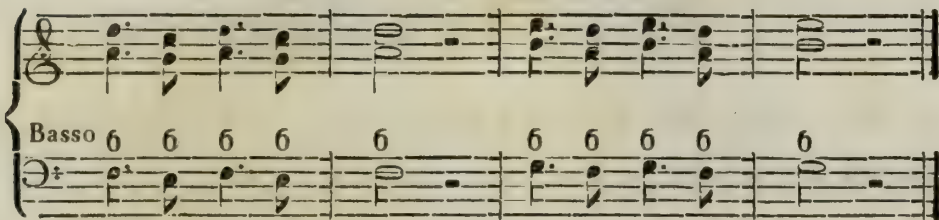


oder man muß, um ein vollständiges a quattro zu erhalten, in den Accorden wechselweise bald die Terz, bald die Sexte, und bald die Octave verdoppeln;

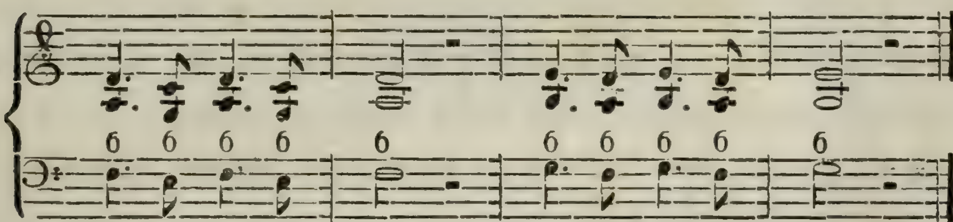


doch ist die erste Verfahrungsart schon deßwegen vorzugsweise anzuempfehlen, weil vierstimmig heimliche Quinten und Octaven in gerader Bewegung, wiewohl nur durch die Fortschreitung der Mittelstimmen, entstehen, und solche in der strengen Schreibart verbothen sind.

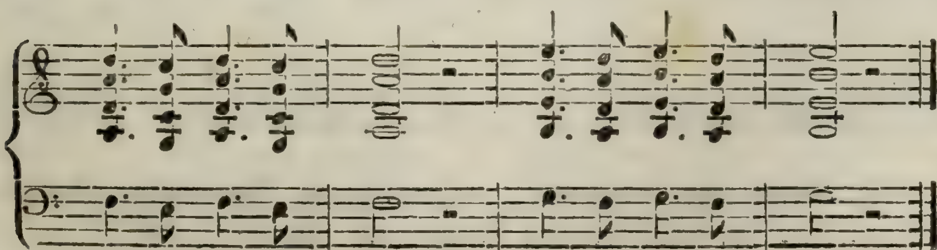
Überhaupt gehören diese Terzsexten = Gänge in einer ununterbrochenen Reihenfolge zu denjenigen, durch welche man sehr leicht in den Fehler, offenbare Quinten und Octaven zu machen, verfällt, weil mittelst der über den Grundbaß gesetzten Zahlen wohl die Intervalle des erforderlichen Accordes, keineswegs aber die höhere oder niedrigere Octav = Lage bestimmt bezeichnet werden kann, in welcher selber unbedingt gegriffen werden muß. Z. B. die Violinen führen folgende Figur aus:



nun findet der Organist nichts in seiner Stimme als die Ziffer 6, welche ihm befiehlt, lauter Terz = Sexten = Accorde zu spielen. Unbekannt mit der Region, in welcher die begleitenden Instrumente liegen, und treu der Vorschrift: die Accorde möglichst nahe zu stellen, wählt er die Mittellage:



und ohne daß er sich's träumen läßt, kommen im Zusammenklange folgende ohrenzerreißende Quinten und Octaven zum Vorschein:

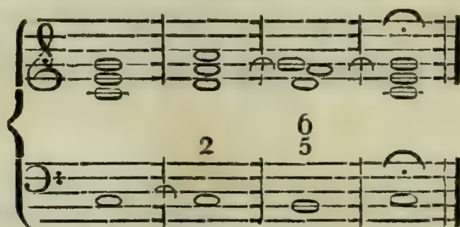


37.

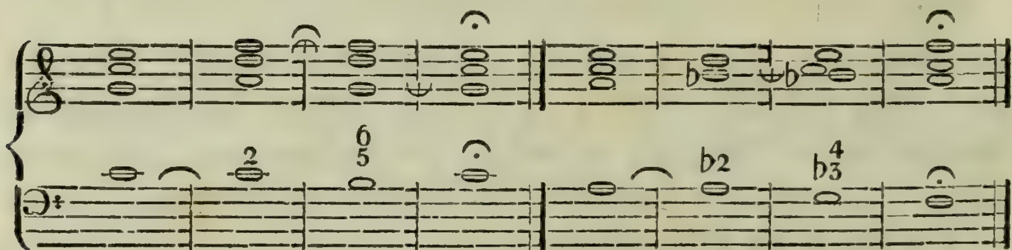
Der hier angeführte Fall gibt Gelegenheit, speciell von den so genannten **sechs gefährlichen Gängen** zu sprechen, welche, um nicht gleichfalls in obigen Fehler zu verfallen, sorglich vermieden werden müssen.

Diese gefährlichen Fortschreitungen entstehen:

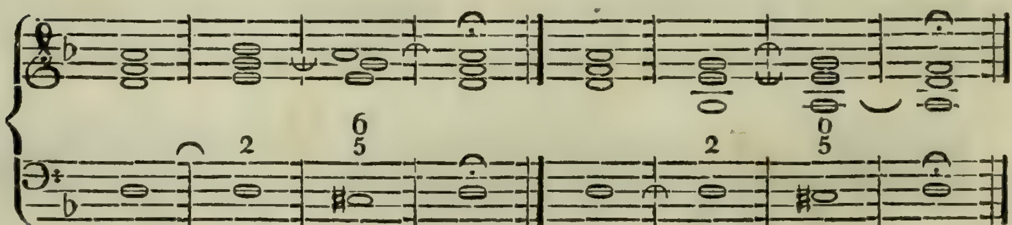
a) Wenn die Secunde in der Begleitung das unterste Intervall, und somit dem Baß am nächsten ist; z. B.



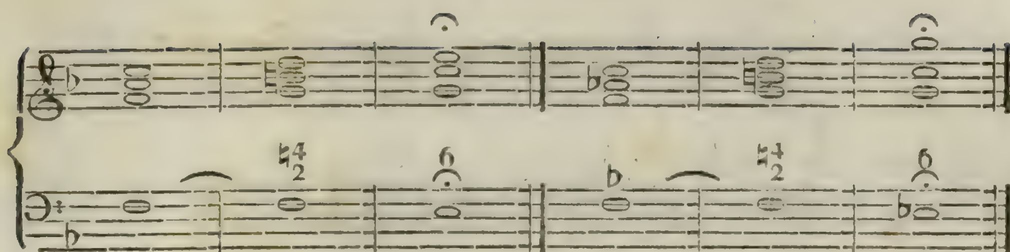
man muß daher eine andere Lage wählen, oder lieber gar ein Intervall auslassen; z. B.



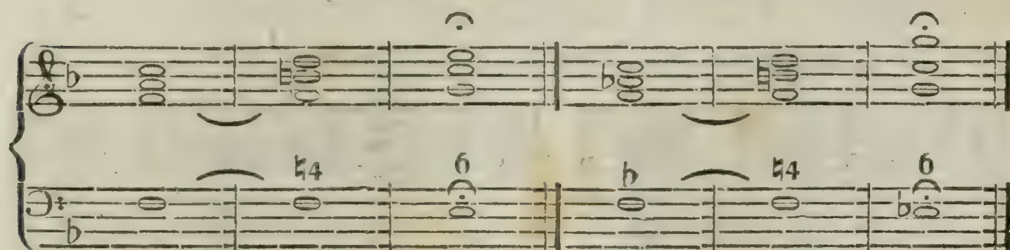
Ist unter den beyden Quinten nur eine **rein**, die andere hingegen **falsch**, so kann diese Procedur im freyen Style allerdings angewendet werden, doch bleibt es immer räthlicher, die Stellung des zweyten Accordes also zu verändern, daß die Secunde sich abwärts neigen muß; z. B.

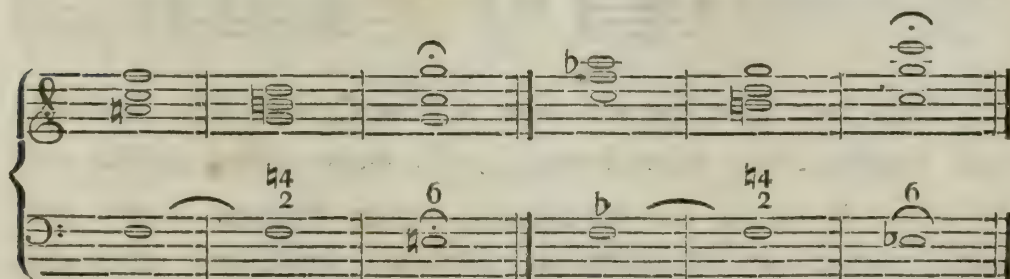


b) Wenn der Tritonus, nähmlich die übermäßige Quarte, das Mittelste der begleitenden Intervalle bildet; z. B.

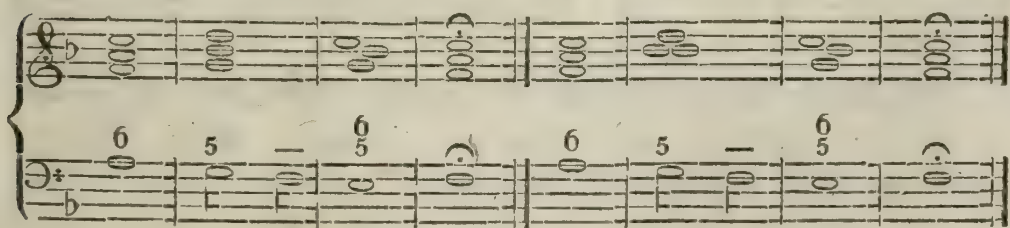


Dieser Übelstand wird beseitigt, indem man entweder die Secunde ausläßt, oder den Tritonus-Accord gegen den ersten herabsteigen läßt; z. B.

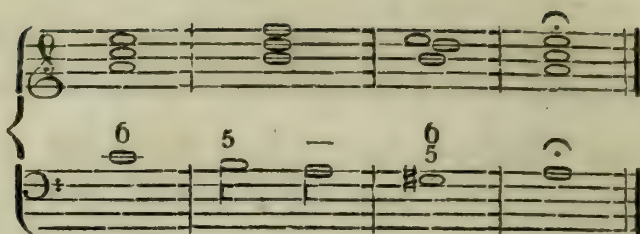




c) Wenn bey einem fortschreitenden Basse auf einen perfecten ein Sexten-Accord, oder umgekehrt, folget; eine Härte, welche selbst die angewendete Gegenbewegung nicht mildert, und die nur dadurch gehoben werden kann, daß man das dritte Intervall, nähmlich die Octave der Grundnote, wegwirft; z. B.

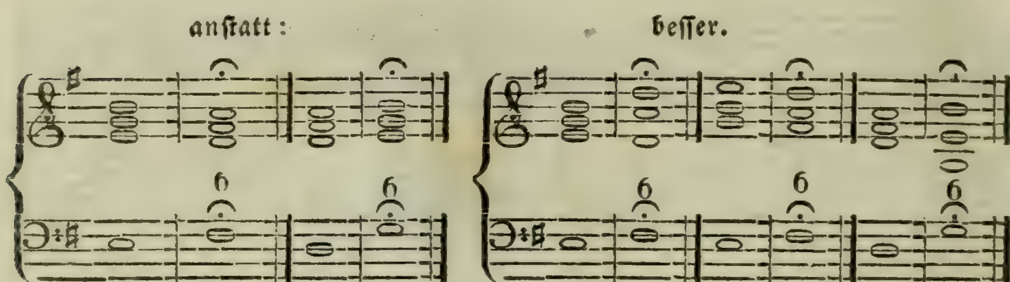


Folgt hingegen nach der Sexte ein Dreyklang mit der dissonirenden verminderten Quinte, so müssen auf jeden Fall die begleitenden Intervalle aufwärts in motu contrario gegen den Baß schreiten; z. B.



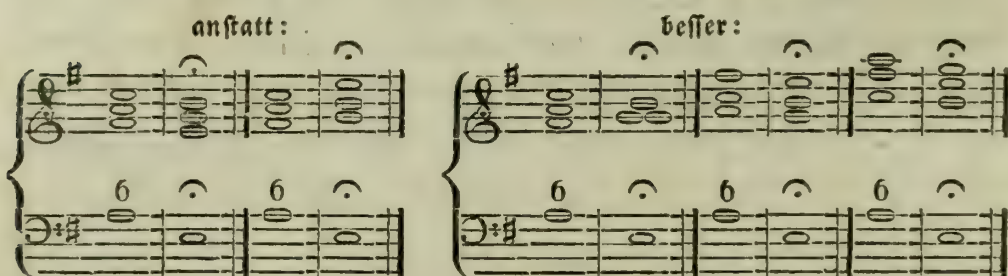
Der entgegen gesetzte Fall, wenn die Sexte auf die Quinte folgt, ist eben so fehlerhaft, weil in den Oberstimmen zwey reine Quinten zum Vorschein kommen; man verdoppelt daher die Sexte oder bringt die Intervalle in eine andere Lage; z. B.

anstatt: besser.

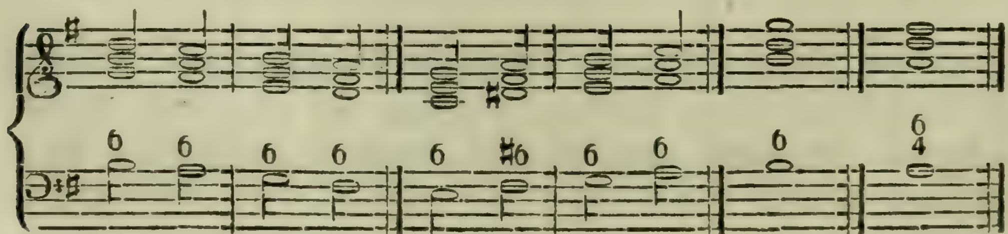


Auch darf man nie von einer falschen Quinte weder aufwärts noch hinab in eine reine gehen $\frac{c}{fis} - \frac{h}{e}$, wenn erstere gleich, vermöge der Stellung der Grundnote, einen Sexten-Accord ausmacht; man muß demnach ein Intervall auslassen, oder eine andere Stellung wählen; z. B.

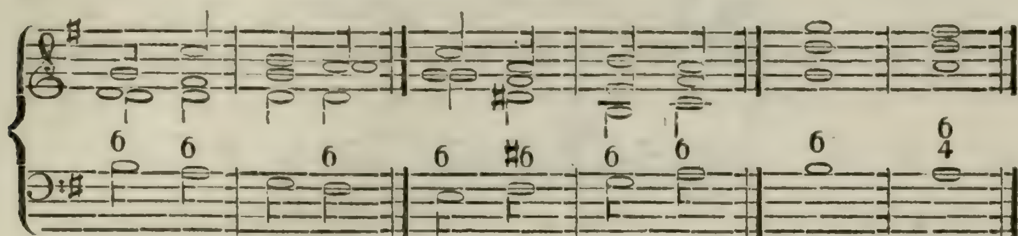
anstatt: besser:



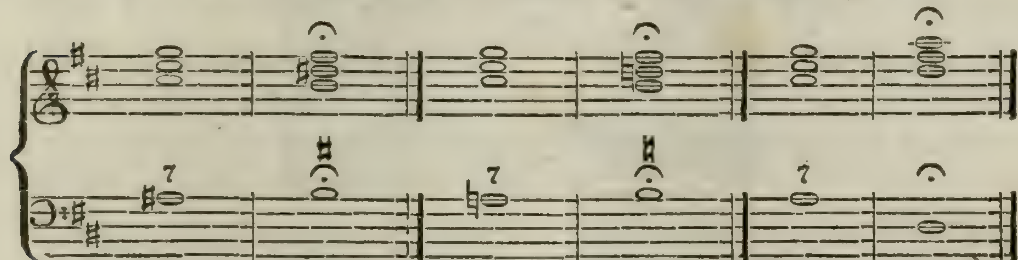
d) Wenn mehrere Sexten in gerader Bewegung auf einander folgen, wodurch theils offenbare Quinten, theils Octaven gegen den Baß entstehen; z. B.



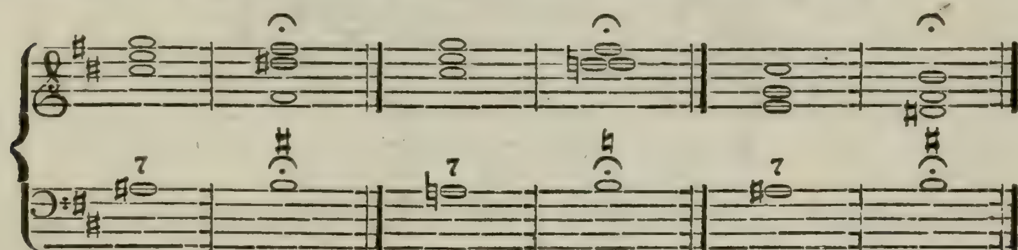
Sowohl die Gegenbewegung als zweckmäßige Verdoppelungen schützen vor diesem Irrweg; z. B.

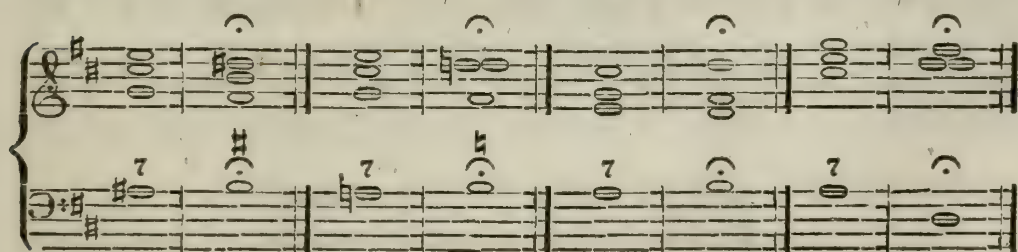


e) Wenn die Septimen in Gesellschaft der Terz und der Quinte vorkommen, in einen perfecten Dreyklang auflösen, und auf diese Art ein verbothener Quinten-Gang entsteht; z. B.

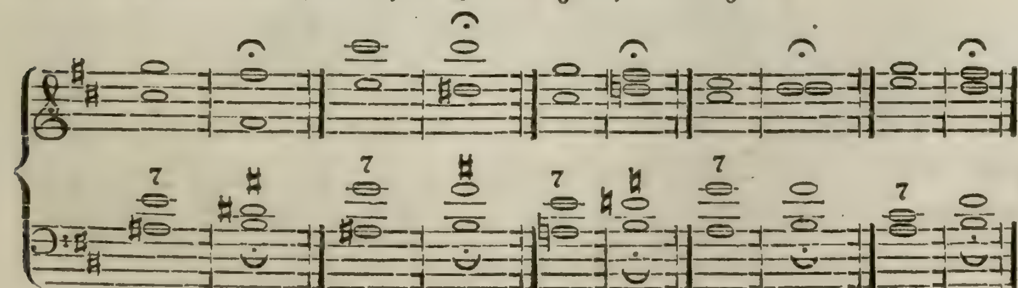


Man muß demnach die Lage ändern, die Gegenbewegung benützen, auch mitunter ein Intervall verdoppeln; z. B.



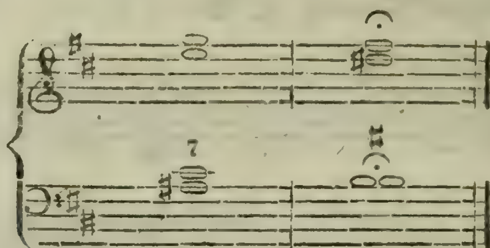


oder die Intervalle für beyde Hände zertheilen; z. B.

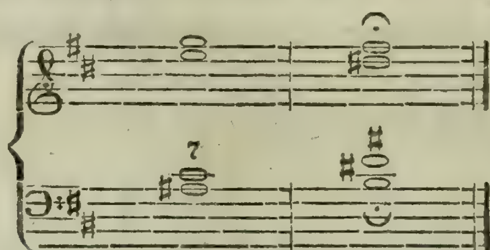


*

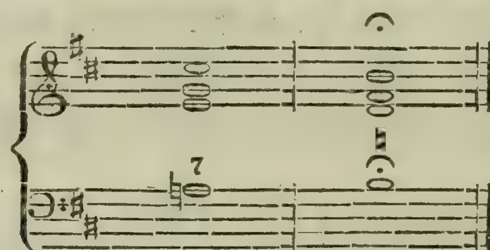
doch sich dabey vor verdeckten Quinten in Acht nehmen, z. B.



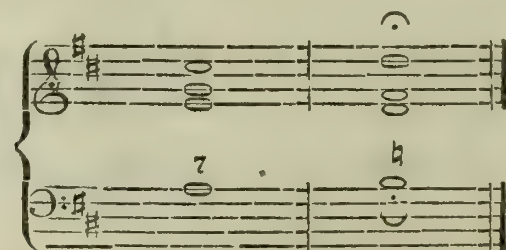
$\begin{matrix} g - fis \\ cis - h \end{matrix}$, wo es besser ist, die Terz zu verdoppeln, und das **cis** nach **dis** aufsteigen zu lassen, nähmlich:



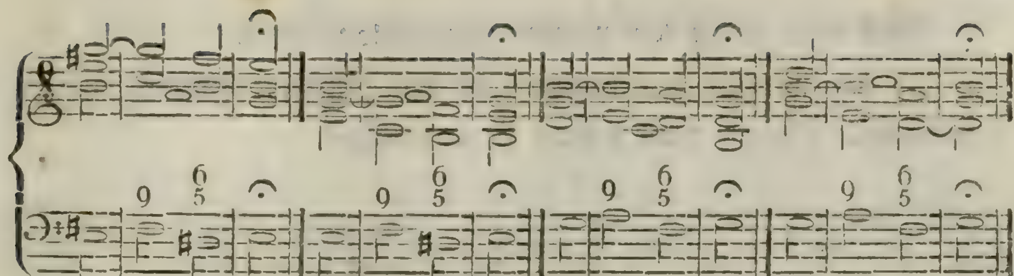
so wie es unstatthaft wäre, die empfindliche Note, der Gegenbewegung zu Gefallen, abwärts aufzulösen:



indem **cis** der siebente große Ton (das **Semitonium modi**) von **D** ist, also in dieser Eigenschaft immer um eine Stufe höher aufgelöst zu werden verlangt; z. B.

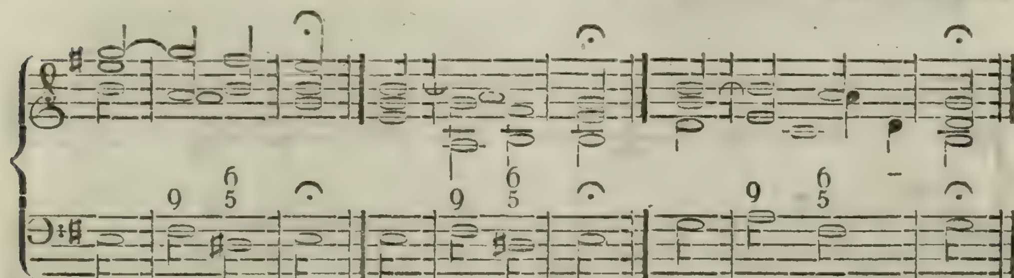


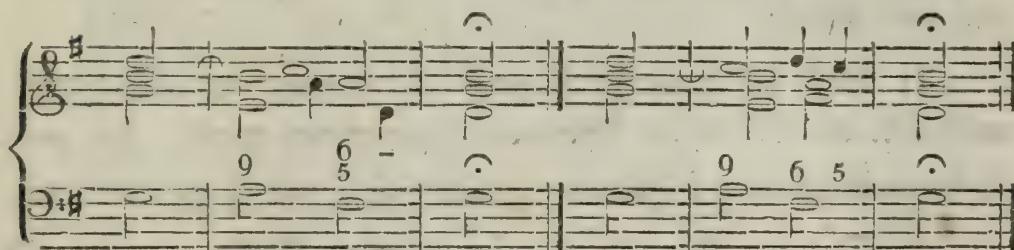
f) Wenn die beyden Nonen oben oder in der Mitte liegen, und durch einen Terzsprung des Basses der Quint-Sext-Accord mit der verminderten Quinte entsteht, wodurch gleichfalls zwey reine Quinten nach einander folgen; z. B.



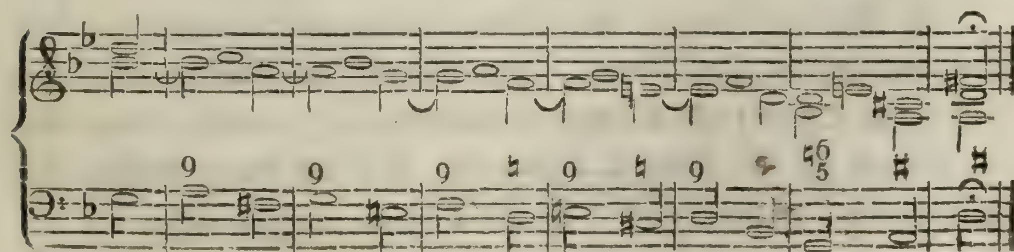
Dieser Fehler, welcher hauptsächlich in der Quint=Lage zu besorgen ist, wird vermieden:

1) Theils durch Auslassung eines Intervalles und Verdopplung eines anderen, consonirenden; so wirft man z. B. in Moll=Tonarten die falsche Quinte hinaus, und duplirt dagegen die kleine Terz; in Dur=Scalen kann die Quinte beybehalten werden, dafür muß man aber die Terz des folgenden Quint=Sext=Accordes verdoppeln, und die Sext nachschlagen, oder diesen Accord in zwey Hälften theilen, und in zwey Noten die Quinte erst nach der Sexte eintreten lassen.





2) Theils können, gleich den Septimen=, gebundenen Quarten= und Secunden=Gängen, auch solche Nonen=Folgen gar nur a tre vorgetragen werden; z. B.



Will man jedoch rein vierstimmig spielen, so ist

3) der motus contrarius als der sicherste Führer, wie in den meisten Fällen, nicht genug zu empfehlen.

38.

Die nun zunächst folgende Übung gehört den Septimen-Accorden, und der ihnen zuständigen Fortschreitungen.

Man untersuche, um diese nützliche Kenntniß zu erlangen, nachstehendes Beyspiel:

und man findet:

1) Daß im zweyten Accorde die Quinte **A** ausgelassen, und dafür die Octave des Grundtones genommen wurde, um zwey Quinten in gerader Bewegung, nähmlich $\substack{g\\c}$ und $\substack{a\\d}$ zu vermeiden.

2) Daß die Septime **C**, im zweyten Griffe, bereits als Octave des ersten vorbereitet wurde, sich im dritten in die Terz **h** des Grundtons **G** auflöst, indeß die vorige schon liegende Terz **f** zu dem nunmehrigen Basse abermahls eine Septime bildet.

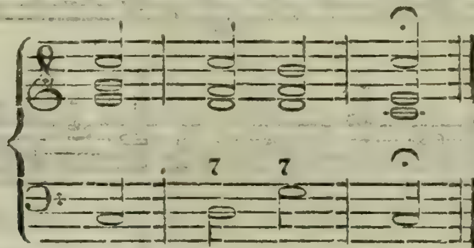
3) Daß die Terz **C** des fünften Accordes gleichfalls die Septime des sechsten repräsentirt, und mittelst des Rücktritts in den Ton **h** zur Quinte der **E-moll**-Harmonie wird, wobey jedoch statt der Octave **E** die Terz **G** verdoppelt ist, um einer falschen und einer reinen Quinte $\substack{c\\fis} - \substack{h\\e}$ in motu recto auszuweichen.

Nach obigem Schema hat nun der Schüler dieses Beyspiel in alle Tonarten zu transponiren.

39.

Wer sich nun mit diesen Septimen-Fortschreitungen hinlänglich befreundet hat, kennt auch die Behandlung der davon abstammenden Accorde, indem auf gleiche Weise die Quinte im Quint-Sexten-Accorde, die Terz im Terz-Quart-Sexten-Accorde, endlich die unten, dem Baß zunächst gelegte Secunde im Secund-Quart-Sexten-Accorde behandelt werden muß, welches Beyspiele sogleich klar machen sollen.

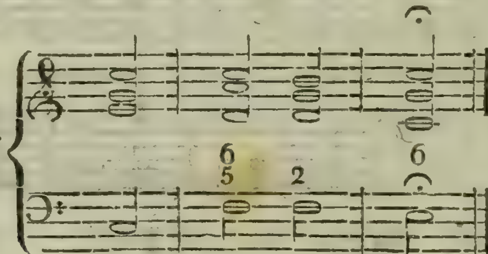
Verwandeln wir zuerst diese zwey Septimen:
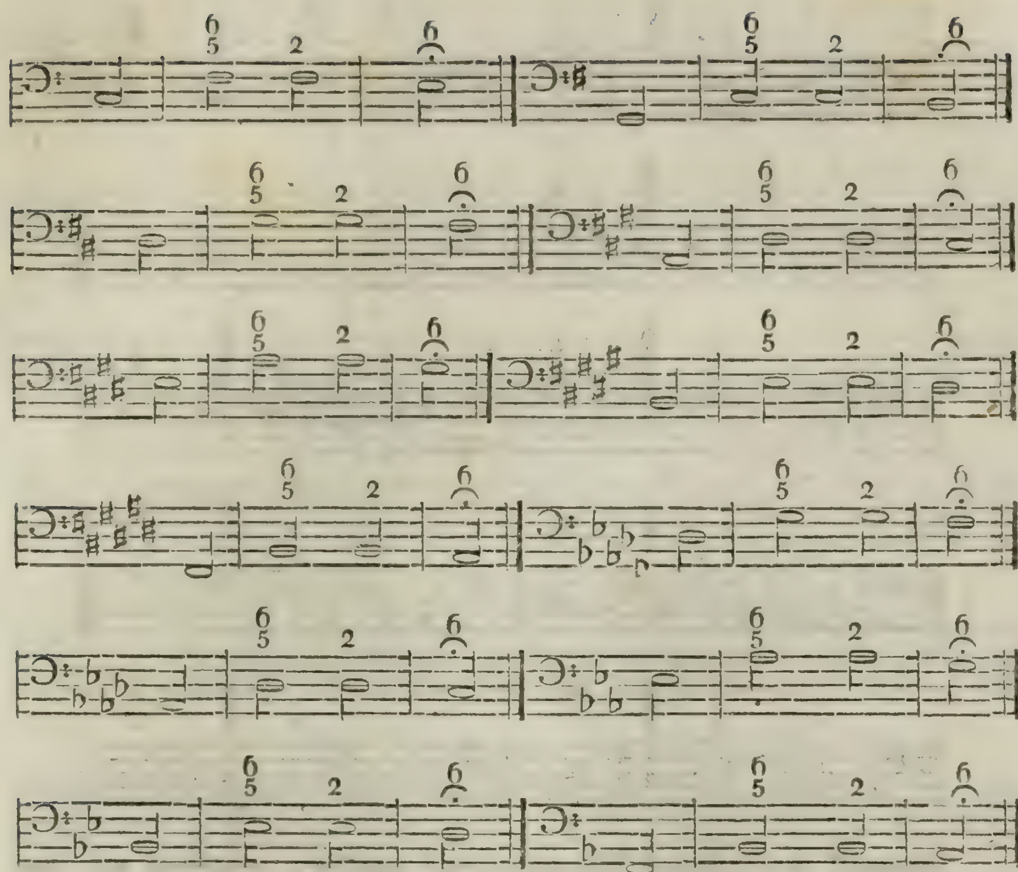


Indem die Intervalle des ersten Septimen-Accordes

c
a
f
d
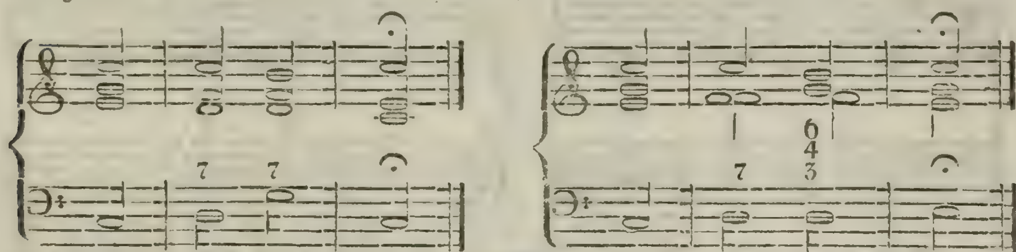
(die ausgelassene Quinte **A** mitgerechnet) in eine andere Stellung gebracht werden, geht daraus der Terz-Quint-Sexten-Accord hervor.



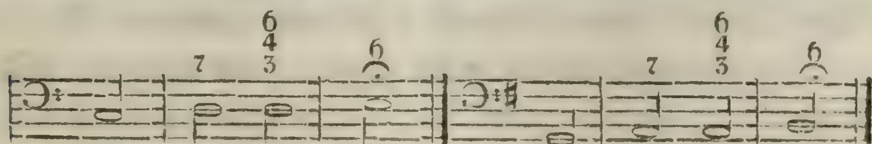
Die vorige kleine Terz **F** wird nun als Grundton angenommen, worüber **A** eine Terz, **C** die Quinte, und **D** die Sexte abgibt; ganz natürlich gestaltet sich auch daraus der folgende Accord; die Stamm-Septime **F** bleibt als Basis: **G** wird zur Secunde, **H** zur Quarte, und **D** zur Sexte. Der Baß geht um eine Stufe zurück nach **E**, und verlangt einen Terz-Sexten-Accord zur Halb-Cadenz, anstatt des vorigen vollkommenen Schlusses.

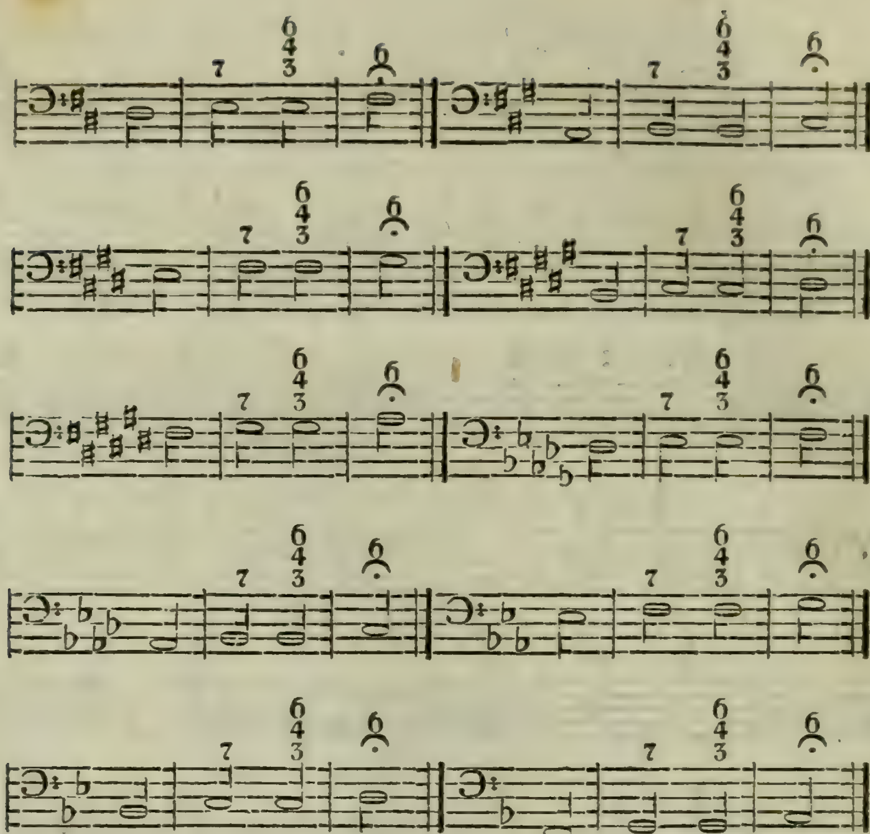


Weiters wollen wir den zweyten Septimen=Accord in einen Terz=Quart=Sexten=Accord umformen.
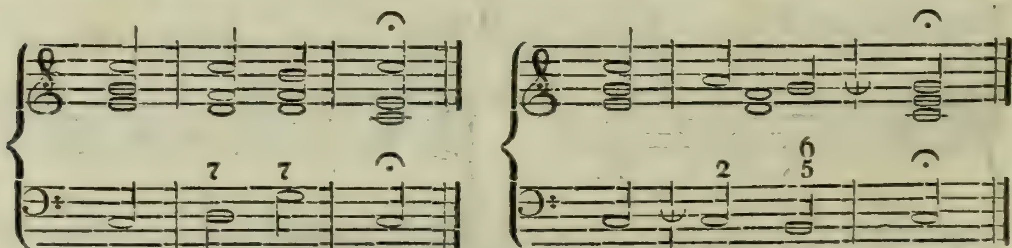


Zu diesem Zwecke muß man im ersten Septimen=Griffe die Quinte **A**, und die Octave **D** auslassen, dagegen aber die Terz verdoppeln. Indem die Septime **C** als Oberstimme regelmäßig nach **h** sich abwärts senkt, bleibt der Baß auf **D**, der vorigen Quinte, liegen, und die übrigen Intervalle verändern also ihre Lage, daß die Septime **F** nunmehr die Terz, die Grundnote **G** die Quarte, die Terz **H** jedoch die Sexte vorstellt, und der um einen ganzen Ton aufsteigende Baß wieder eine Sexte begehrt.

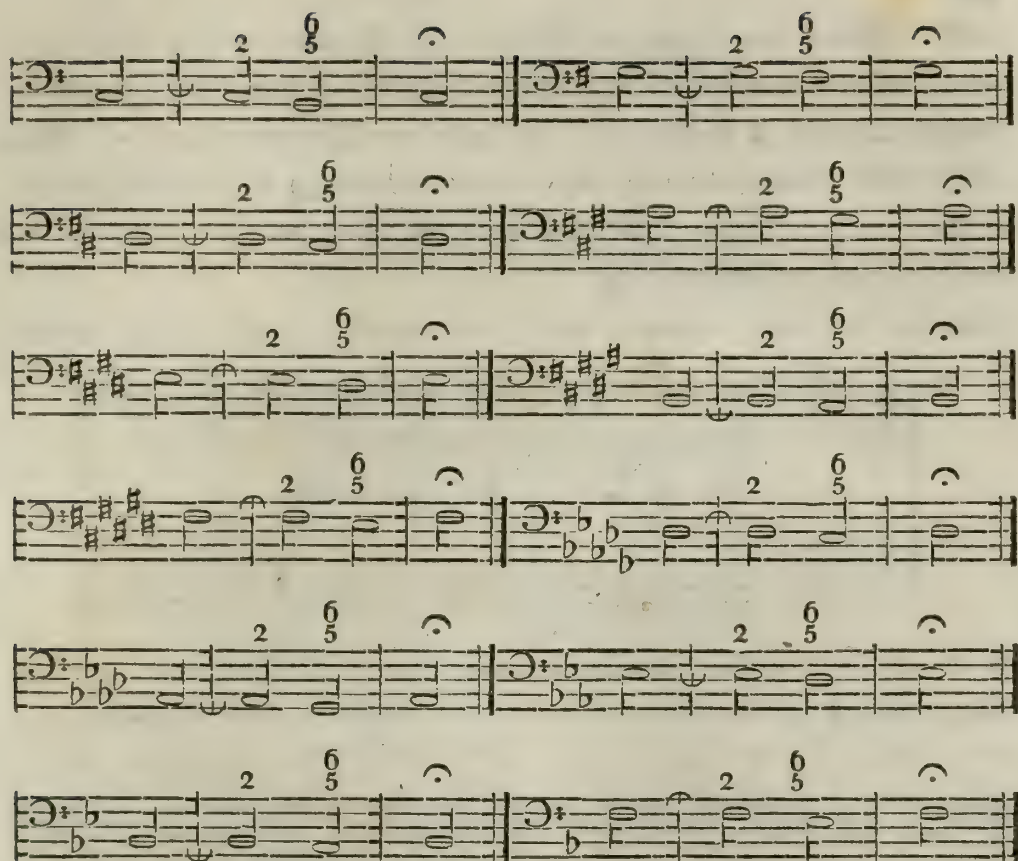




Gemäß der dritten Verwandlung endlich, erblicken wir den ersten Septimen- nunmehr als Secunden-Accord:



Die zu oberst gelegene Septime **C** wird jetzt zur Secund-Ligatur des Basses; die Grundnote **D** zur, dieser angränzenden, wirklichen Secunde, die Terz **F** zur Quarte, und die Quinte **A** zur Sexte. — Indem die Baß-Ligatur **C**, treu ihrer Natur, um eine Stufe abwärts nach **H** tritt, zieht sie auch ihre Ober-Sexte **A** in gleicher Rückung auf den Ton **G** nach sich, während die andern beyden Intervalle wohl ihre Nahmen ändern, aber nichts destoweniger denselben Platz behaupten; so zwar, daß die Quarte **F** zur Quinte, und die Secunde **D** zur Terz wird, somit der vollständige Terz-Quint-Sexten-Accord zu Stande gekommen ist, welcher sich eben so regelrecht in die reine Tonica, als perfecter Schluß, auflöset.



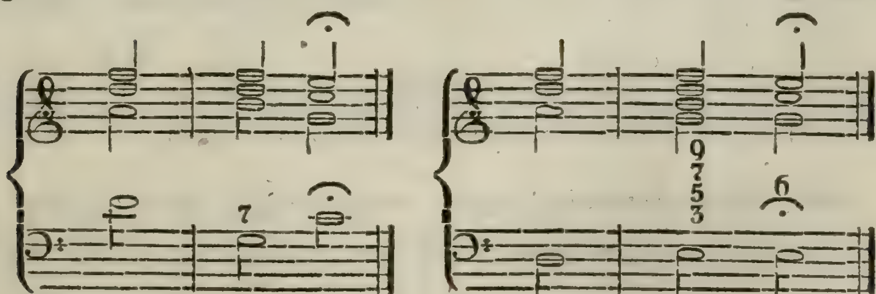
Wie wir bereits gehört haben, stammt auch der Nonen-Accord von dem Septimen-Accorde ab, indem er dadurch entsteht, daß zu dem Grundtone noch eine untere Terz hinzugefügt wird; z. B. man setze zur Septimen-Harmonie

f
d
h
g

die Unter-Terz e, so ist der Nonen-Accord

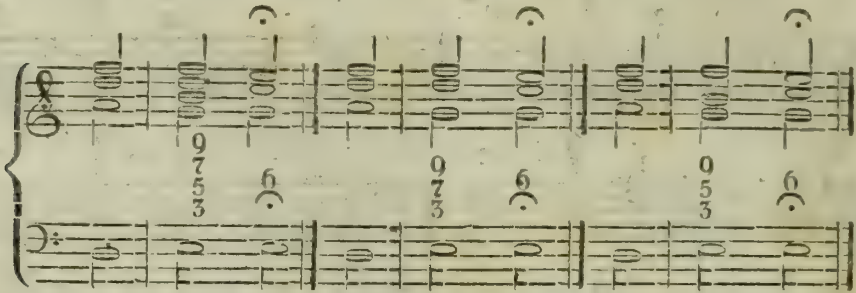
f
d
h
g
e

fertig.

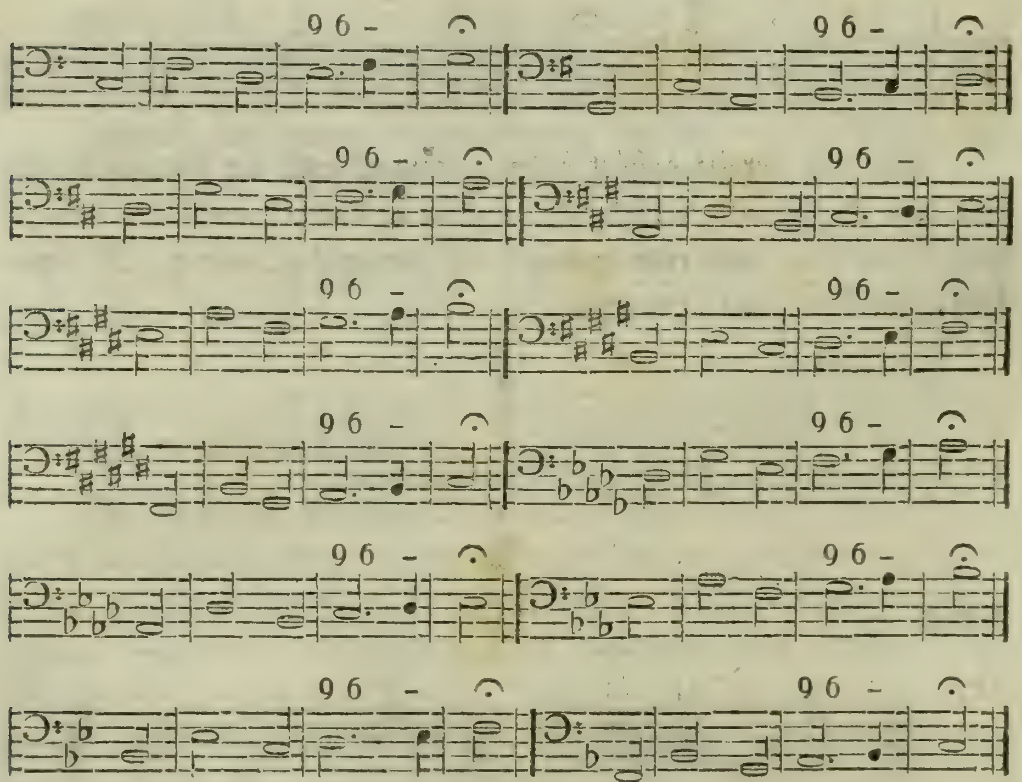


Da diese None also eigentlich nur die Septime ihres Stamm-Accordes ist, so erheischt sie auch mit selber eine gleiche Behandlungs-

weise. Wenn nun f von der Basis g die Septime war, so wird sie jetzt, indem man e als Grundton annimmt, zur None, und die vorige Quinte d nimmt die Gestalt der Septime an. — Weil aber dieser Nonen-Accord nicht immer unbedingt fünfstimmig vorgetragen werden muß, und man nach Gefallen bald die Quinte bald die Septime auslassen kann:

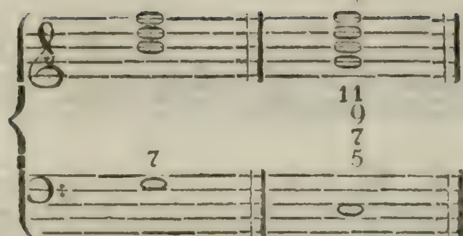


so ist es sehr nützlich, dieses Beyspiel durch alle Tonarten auf beyderley Weise zu üben.

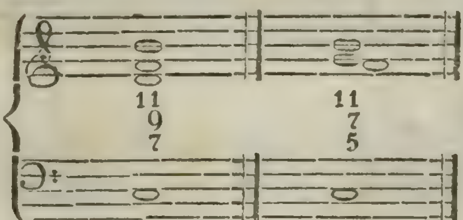


Auch der Undecimen-Accord, welcher durch Hinzufügung einer Unter-Quinte zum Septimen-Accord erzeugt wird, z. B.

f — f
d — d
h — h
g — g
c

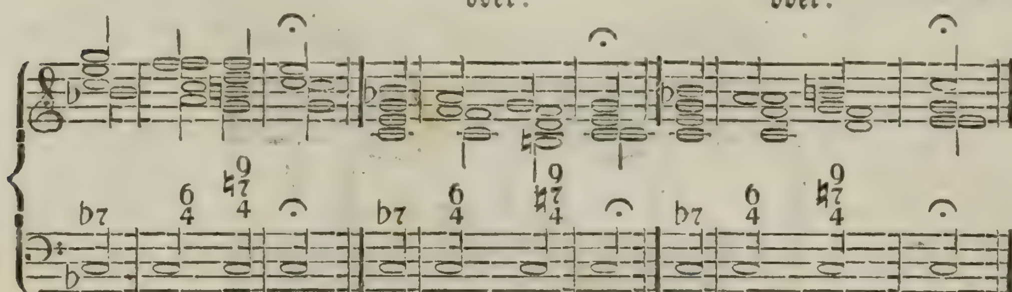


fordert dieselbe Behandlung, und es kann im a quattro entweder die Quinte oder die None wegbleiben; z. B.

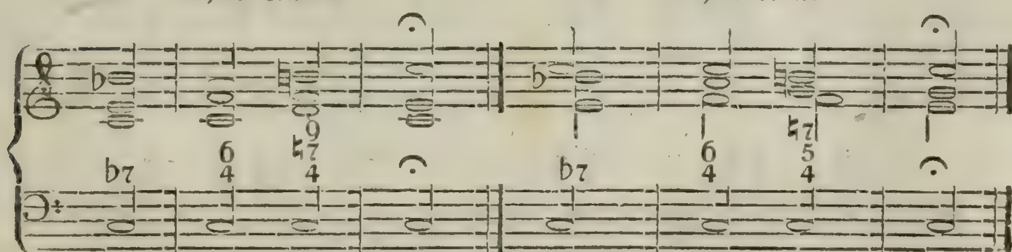


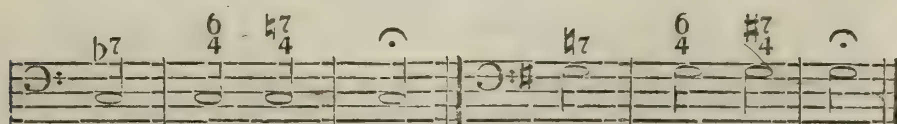
Nachstehendes Beyspiel dient zur Übung in den verschiedenen Lagen, wobey zu bemerken, daß in der Bezifferung jederzeit statt der Zahl 11 die Zahl 4 gesetzt wird, indem die Undecime ohnehin nur eine erhöhte Quarte ist.

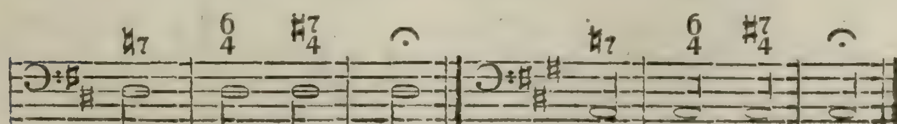
oder: oder:



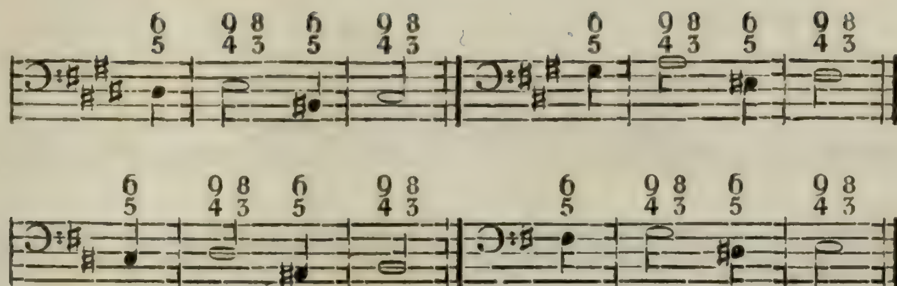
ohne Quinte: ohne None:







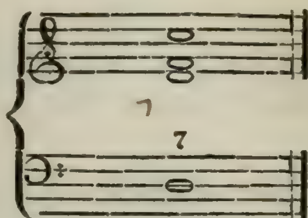
In dem nachstehenden Satze kann die über dem Grundtone stehende None entweder aufwärts in die Decime, oder abwärts in die Octave aufgelöst werden. Wenn man die Septime ausläßt, so bereitet die Undecimen-Harmonie gewöhnlich der Septimen-Accord, mittelst der Umkehrung davon herstammend, am schicklichsten vor; z. B.



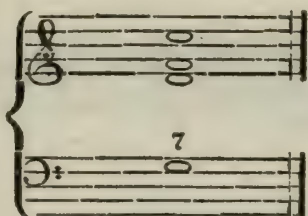
Um den Ursprung der Undecimen=Harmonie sich so deutlich als möglich zu versinnlichen, so nehme man noch einmahl den Septimen=Accord

c
f
d

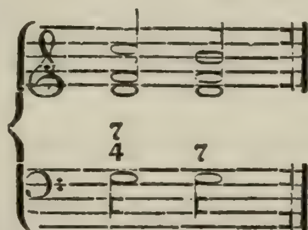
(ohne die Quinte a) als Muster:



verändere die Grundnote in die Unter=Quinte g:

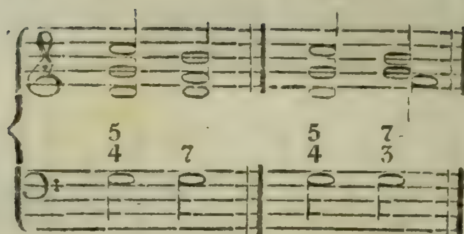


so wird der verkürzte Undecimen=Accord, entweder mit der ausgelassenen None



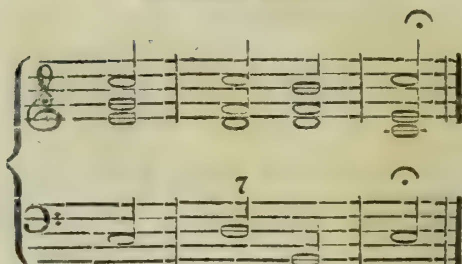
oder mit der ausgelassenen Septime und None, wogegen jedoch die Octave des Basses verdoppelt werden muß, entstehen, welchen verkürzten Undecimen=Satz man insgemein den Quart=Quinten nennt.

oder:

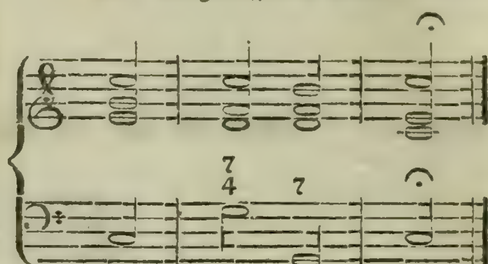


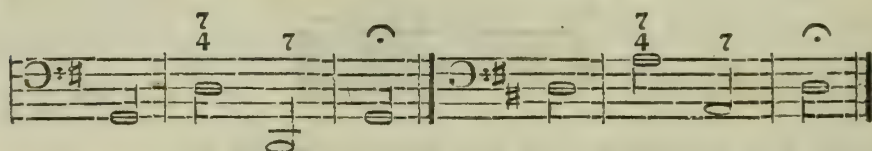
Übung auf die erste Art:

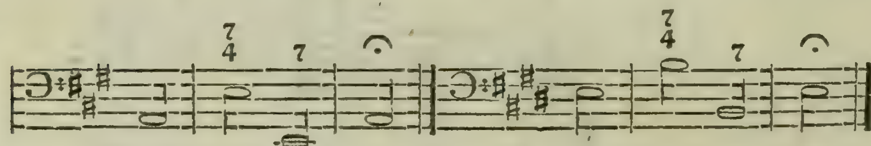
Stamm=Accord:

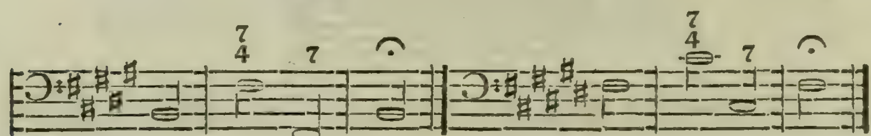


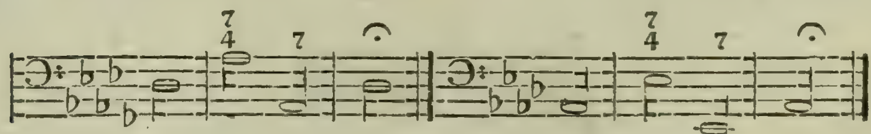
Mit ausgelassener None:

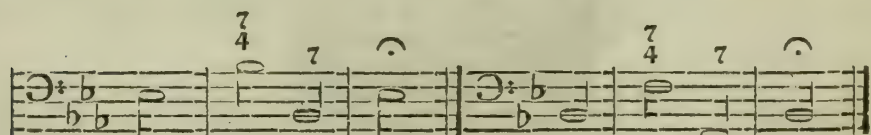


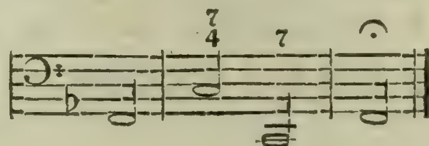












Übung auf die zweyte Art:

(Mit ausgelassener Septime und None, und verdoppeltem Grundtone.)

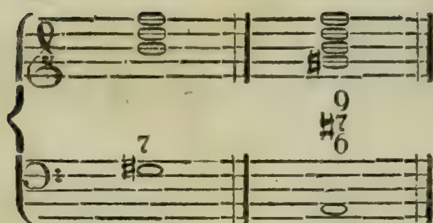
oder:

Weil nun endlich der Terz-Decimen-Accord gleichfalls aus den Septimen-Sätzen entspringt, so will er auch eben so behandelt werden. Wir haben gehört, daß man ihn durch Hinzufügung einer Unter-Septime hervor bringt; z. B. zu

f
d
h
gis

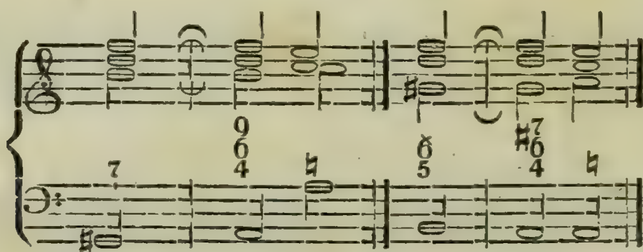
die Grundnote a, nähmlich:

f
d
h
gis
a

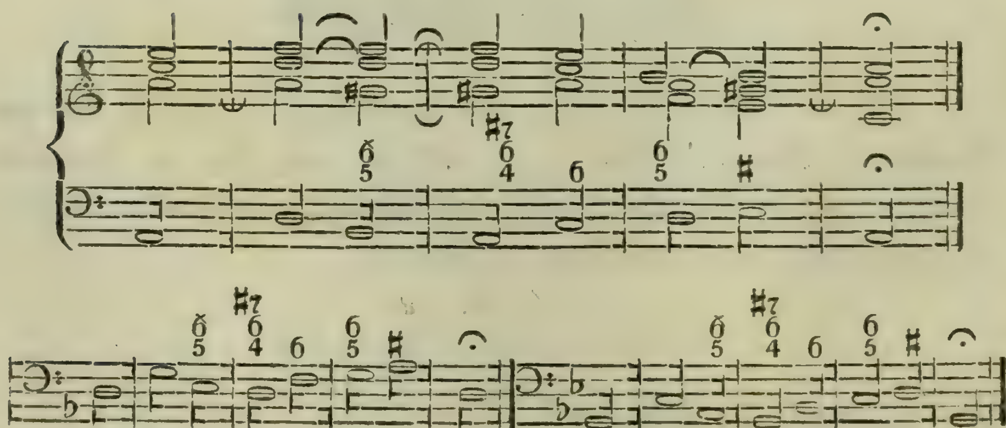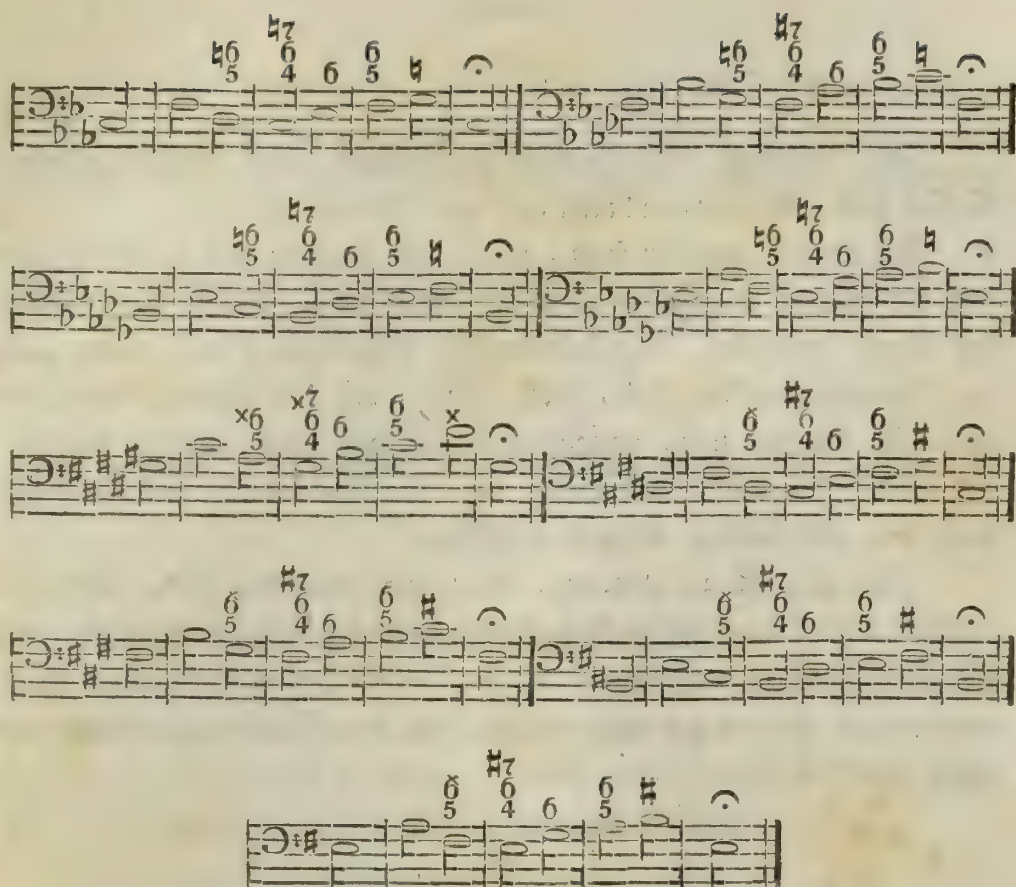


wodurch die Septime f nunmehr zur Terzdecime (oder erhöhten Sexte), die Quinte d zur Undecime (oder erhöhten Quarte), die Terz h zur None, der Grundton gis aber zur wesentlichen Septime (Leitton, nota sensibilis, semitonium modi) wird; wovon die Undecime d immer obwärts, die None h jedoch entweder hinauf oder herab gelöset werden kann.

Da, wie schon gesagt, zur Verkürzung des Terzdecimen-Accordes bald die Septime, bald die None wegbleibt, so bereitet man ihn gewöhnlich durch seinen Stammsatz, die Septimen-Harmonie, vor, damit alle Intervalle schon vorhanden, als Ligaturen angebracht werden können. Z. B.



Zur Übung.





40.

Es ist ein zu wesentlicher Punct, eine Baßstimme richtig zu beziffern, als daß selber hier nicht ausführlich besprochen werden sollte. Die Zeichen (Signaturen), deren man sich zur Bestimmung aller, einem jeden Accorde zuständigen Intervalle, über die Grundnoten bedient, sind:

1. Die Zahlen von 1 bis 9 (nähmlich vom Einklang bis zur None); denn die mit doppelten Ziffern auszudrückenden Intervalle der Undecime und Terzdecime (11 und 13) werden, des leichtern Überblickes wegen, wie schon gesagt, immer um eine Octave tiefer, somit als Quarten und Sexten angemerkt.

2. Die Kreuze ♯, ×, Been ♭, ♭♭, und Auflösungen ♮ (Quadro), um die Intervalle bald zu erhöhen, bald zu erniedrigen, oder auf die durch die Vorzeichnungen am Schlüssel bestimmten Klangstufen wieder zurück zu führen.

3. Fortgesetzte kleine Striche — — —, mittelst welcher die Wiederhohlung eines und desselben Intervalles angedeutet wird.

41.

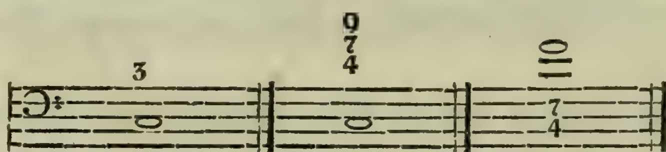
Die Vorzüge und Haupteigenschaften eines wohlbezifferten Basses sind: Bequemlichkeit und Richtigkeit.

Bequem wird er seyn, wenn alle Accorde mit so wenig Ziffern als möglich angegeben werden, weil viele Zahlen nur unnütz das Auge ermüden, die Totalansicht erschweren, und schon aus dem Grunde zwecklos sind, weil jedem, der die Generalbaß-Lehre gründlich studiert hat, ohnehin bekannt seyn muß, welche Gefährten jedes Intervall, vereinzelt oder in Verbindung mit andern, nach den bestehenden Regeln erheischt.

Richtig ist er alsdann, wenn die Accorde, ihrer Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit gemäß, durch solche zulängliche, untrügliche Zeichen bestimmt sind, daß die Möglichkeit, einen Satz mit einem andern zu verwechseln, für den Sachverständigen gar nicht denkbar ist.

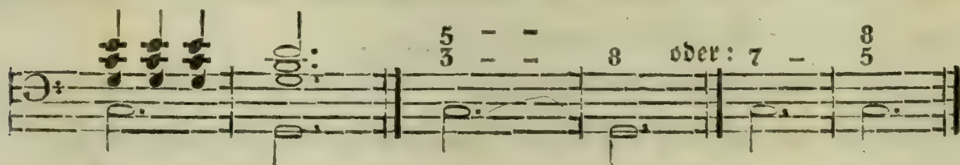
42.

Kann ein Accord durch eine einzelne Zahl nicht bestimmt genug ausgedrückt werden, so muß man deren zwey oder mehrere gebrauchen. Diese werden gewöhnlich senkrecht über einander, oberhalb der Grundnote, aus Mangel des Raumes aber auch zuweilen unter dieselbe, gesetzt.



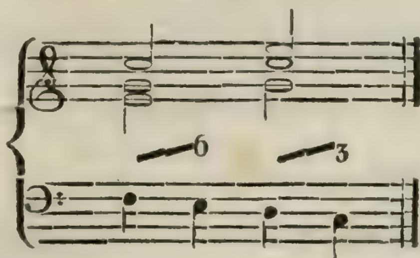
43.

Sollen über eine Basis die Accorde wiederhohlt angeschlagen werden, so muß solches durch erneuerte Signaturen angedeutet seyn.



44.

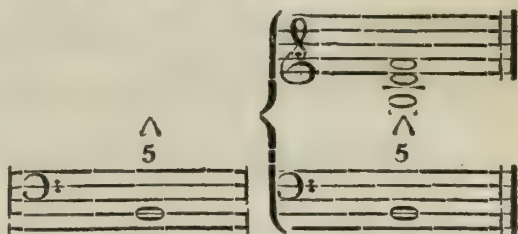
Fällt der Anschlag der Harmonie auf eine Wechselnote, so wird dieses durch einen aufsteigenden Querstrich angedeutet, und die Zahl erst über die Grundnote des wahren Accordes geschrieben.



45.

Der Dreyklang bedarf gar keiner Bezifferung, oder höchstens der einzelnen Zahl 8, 5 oder 3; die große Terz bezeichnet ein Kreutz ♯, die kleine ein Be ♭, oder ein Quadro ♮, je nachdem die Grund-Harmonie in andere, fremdartige, modulirt, die außer Verbindung mit der Schlüsselvorzeichnung stehen.

Den weichen verminderten Dreyklang findet man auch öfters, nach Telemannischer Weise, also bezeichnet:



und wird diese Figur auch deßhalb der Telemannische Bogen genannt.

46.

Der Secund-Accord ist genügend durch eine 2 bezeichnet.

47.

Die einzelne Zahl 6 verlangt die Terz, nebst einer Verdoppelung eines dieser Intervalle, oder die als vierte Stimme hinzu gefügte Octave.

Den Quart=Sexten=Accord bezeichnen die Zahlen:	6 4
„ Quart=Quinten=Accord „ „ „	5 4
„ Quint=Sexten=Accord „ „ „	6 5
„ Quint=Secunden=Accord „ „ „	5 2
„ Nonen=Accord mit der Terz oder Quinte „	9
„ „ „ mit der Septime „ „	9 7
„ Terz=Quarten=Accord „ „ „	4 3
„ Terz=Decimen=Accord auf der Grundnote (prima toni) bezeichnen die Zahlen	♯ ♯7 6 4
Die Septime mit der Quarte bezeichnen die Zahlen	7 4
„ None mit der Quarte „ „ „	9 4

48.

Wenn alle Stimmen im Einklange (all' unisono) fortschreiten, so spielt man den Baß allein, oder verdoppelt denselben im Forte durch Octaven in der rechten Hand. Der Ausdruck: tasto, oder tasto solo, will sagen, daß der Ton fortgehalten, und nur dann erneuert angeschlagen werden soll, wann er schwächer zu werden, oder gar auszuklingen anfängt.

49.

Will man die Lage der rechten Hand, falls sie zu hoch hinauf oder zu tief hinab gekommen wäre, verändern, und wieder in ein ebenmäßiges Verhältniß bringen, so hat solches stets bey einer consonirenden Harmonie zu geschehen.

50.

Obwohl man in der Regel immer vierstimmig begleiten soll, so treten dennoch öfters Fälle ein, in welchen ein dreystimmiges, ja sogar zuweilen nur ein zweystimmiges Accompagnement eine ungleich bessere Wirkung hervor bringt. Doch dieses zu beurtheilen, wird reifliche Erfahrung voraus gesetzt, weßwegen der Schüler sich streng an die Norm halten, und fleißig a quattro spielen muß.

51.

Die Begleitung bleibt dennoch vierstimmig, wenn wegen des engen Raumes der Einklang anstatt der Octave genommen, oder hinsichtlich der regelmäßigen Fortschreitung irgend ein Intervall verdoppelt werden muß, wiewohl in diesem Falle alsdann nur drey verschiedene Töne zum Vorschein kommen.

52.

Daß Derjenige, welcher sich dem Generalbaß-Studium widmet, die Kenntniß und Übung, in allen Schlüsseln zu spielen, bereits inne haben müsse, braucht wohl nicht besonders angemerkt zu werden.

53.

Verdoppeln kann man alle Consonanzen, doch nie die Dissonanzen, weil diese übellautend sind, und bey der Auflösung reine Octaven hervor bringen.

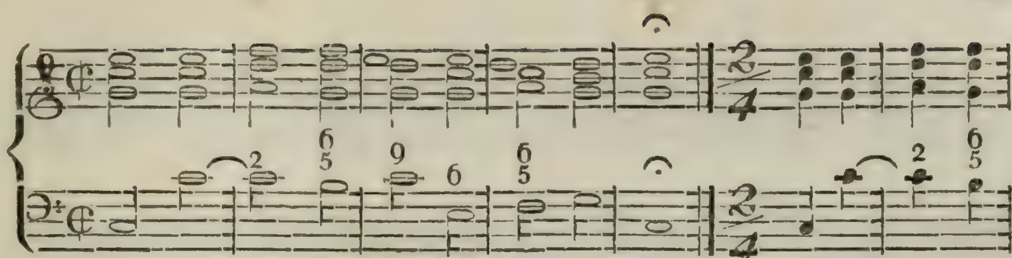
54.

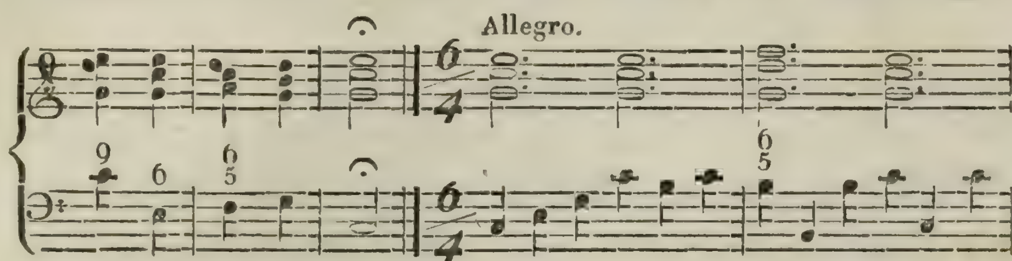
So viele Hauptheile jeder Tact enthält, so viele Griffe verlangt derselbe. Nach dieser Regel gehören demnach:

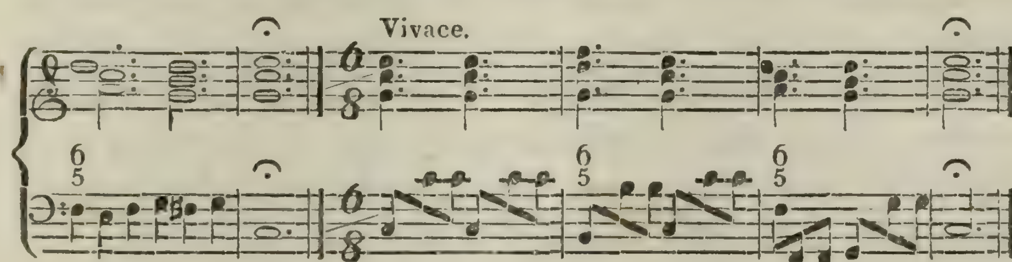
In den Vierviertel-Tact vier Griffe;

55.

In den zweytheiligen Tact=Arten, nähmlich:
dem Zweyhalben=, oder Alla-breve-;
dem Zweyviertel=; ferner:
dem Sechsviertel=, und
Sechsachtel, wenn solche in schneller Bewegung nur mit zwey Streichen markirt werden,
ebenfalls zwey Griffe; z. B.







56.

In allen Trippel=Tact=Arten, nähmlich:

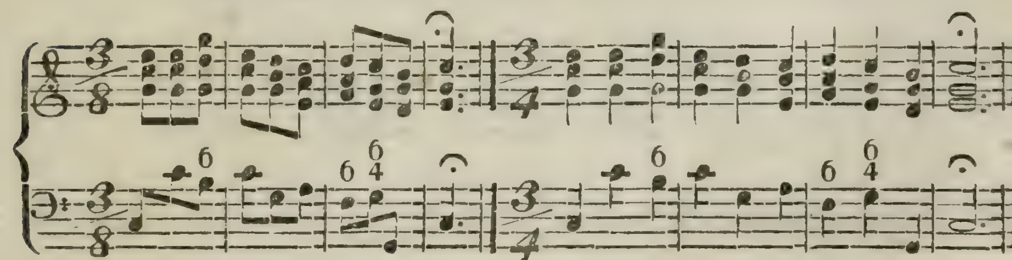
dem Dreyachtel=,

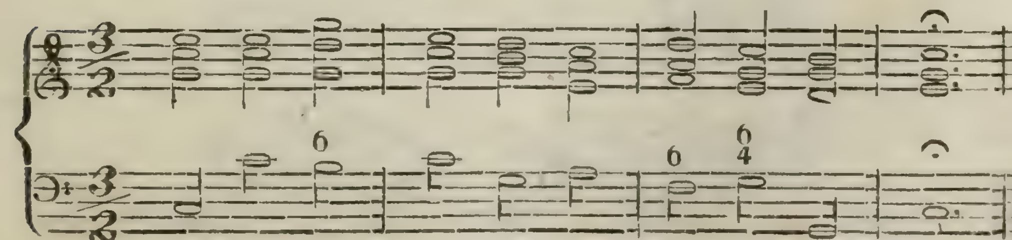
dem Dreyviertel=,

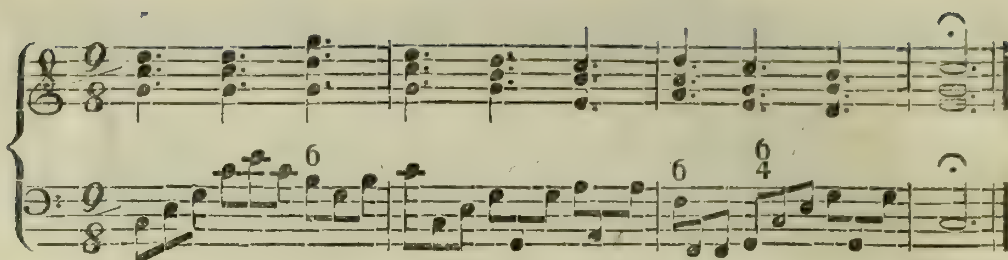
dem Dreyhalben=, und

Neunachtel=, wenn sie mit einem langsamen Zeitmaße bezeichnet sind,

drey Griffe; z. B.
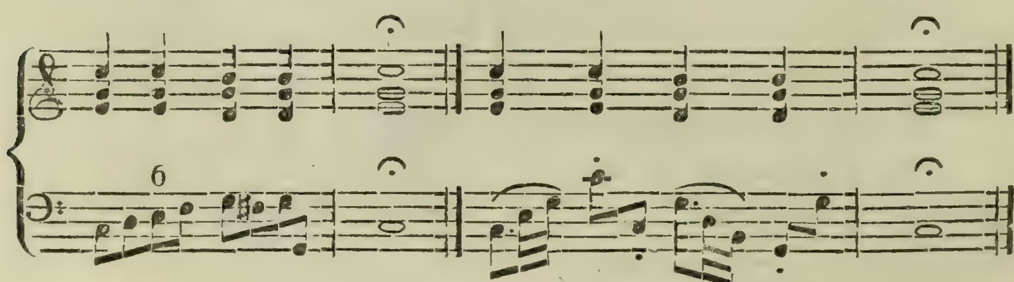


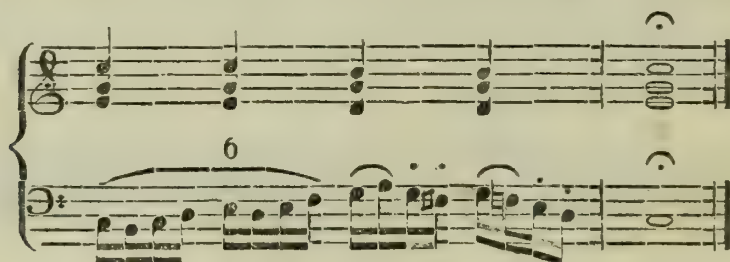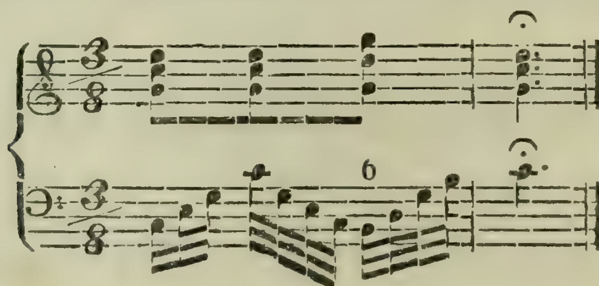




57.

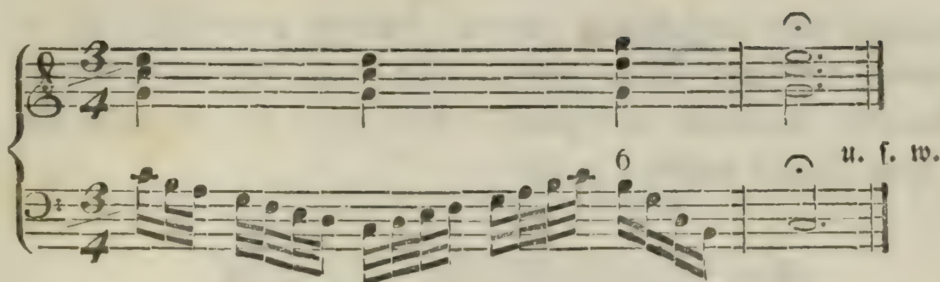
Diese Regeln bleiben auch unverändert, wenn selbst der Baß figurirt gesetzt, in mehrere kleine Theile zergliedert, oder mit durchgehenden Noten vermischt ist. Die Grundstimme mag nun in Achteln fortschreiten, die Harmonie durchspringen, in Sechszehntheilen, oder einer noch rascheren Notengattung dahinrollen, so werden, wenn nicht ausgesetzte Ziffer eine Veränderung erheischen, die Accorde immer nur auf den wirklichen Tactstreichen angeschlagen; z. B. vier, im ganzen Tact:
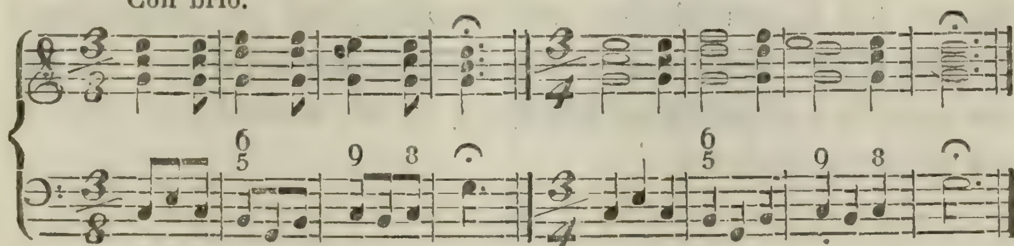




Drey, in den Trippeltact-Arten:
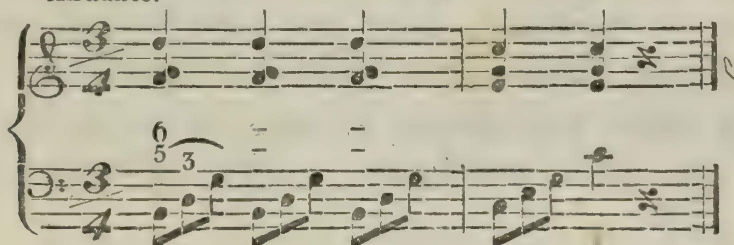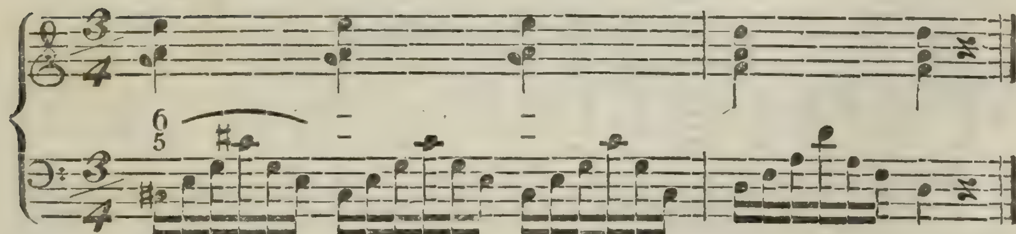




Wenn der Dreyachtel= oder Dreyviertel=Tact im geschwinden Zeitmaße ausgeführt werden soll, so sind für jeden Tact nicht mehr als zwey Griffe nöthig, nähmlich auf das erste und dritte Achtel oder Viertel; z. B.



Triolen oder Sextolen bedürfen nur eines einzigen Accordes, auf die Anfangsnote angeschlagen; z. B.

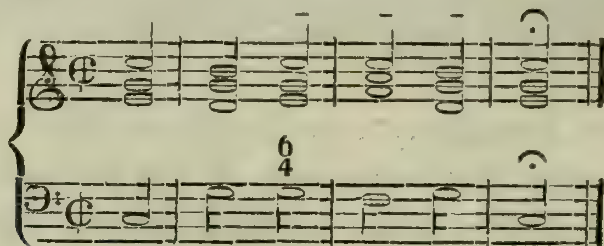




58.

Da, wie wir erfahren haben, jede Dissonanz sich in eine Consonanz auflösen muß, so ist es deßhalb keineswegs nothwendig, daß diese Auflösung unmittelbar darauf erfolge, vielmehr kann

sie verzögert oder aufgehalten werden, dadurch nähmlich, daß die Dissonanz auf ihrer Stufe stehen bleibt, und erst auf dieser in ein anderes Intervall verwandelt wird, bevor sie sich ordentlich nach ihrer Natur auflöst; z. B.

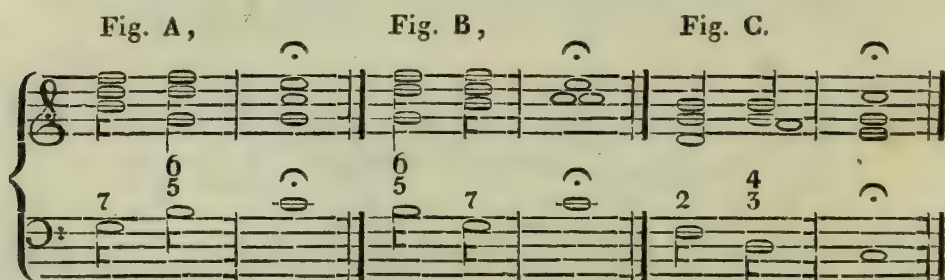


Die Quarte **C** über dem **G** des Basses im Quart-Sexten-Accorde des dritten Griffes wird dadurch, daß die Grundstimme um eine Stufe zurück nach **F** tritt, zur Quinte desselben, und somit auch ihre rechtmäßige Auflösung in die consonirende Terz **H** des perfecten Accordes

h
g
d
g

vom vierten bis zum fünften Griffe verzögert.

Eine andere Art die Dissonanzen aufzuhalten, besteht in der Versetzung der Harmonie, wenn man nähmlich denselben Accord nur mit anderer Stellung der Intervalle, wiederhohlt anbringt, und somit einen dissonirenden Stamm-Accord in einen umgekehrten, oder einen umgekehrten in einen Stamm-Accord verwandelt; z. B.



Bevor die wahre Auflösung in den harmonischen Dreyklang von **C**-**dur** erfolgt, wird

Fig. A der Septimen-Stamm-Accord

f
d
h
g

in seinen umgekehrten Quint=Sexten=Accord
f
d
g
h

Fig. B derselbe Quint=Sexten=Accord
f
d
g
h

in seine ursprüngliche Septimen=Lage; und

Fig. C der Secunden=Accord
h
g
d
f

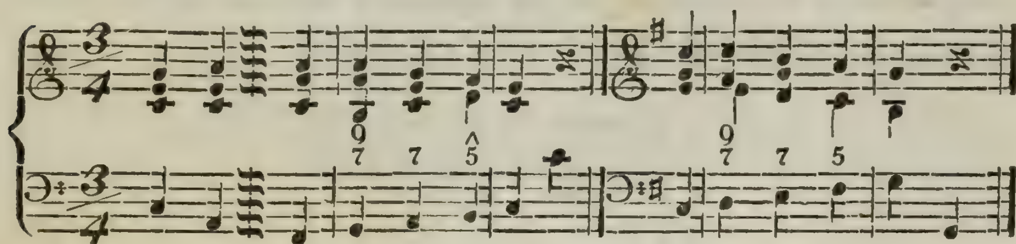
durch Umkehrung in den Terz=Quarten=Accord
h
g
f
d

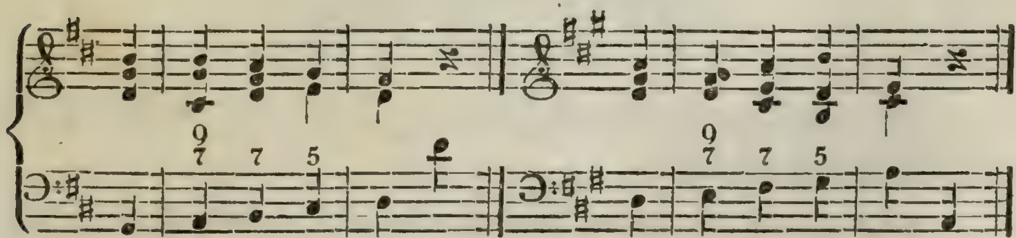
verwandelt.

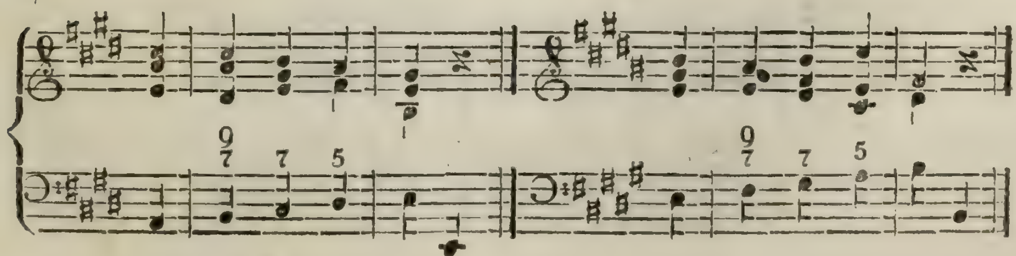
59.

In der freyen Schreibart kann man auch in zweyerley Fällen eine Dissonanz unvorbereitet anschlagen; nähmlich:

1. Wenn man die eine Dissonanz wieder in eine andere auflöst; z. B. Nonen in Septimen:







Die None löst sich hier immer in die Septime, und diese wieder in die verminderte (falsche) Quinte auf.

Um sich diese Procedur möglichst klar zu versinnlichen, darf man nur zwischen die Dissonanzen im Gedanken eine durchgehende Consonanz einschalten, z. B.

Die idealisirte Octave G bildet im Gehör den Übergang von der None zur Septime.

Oder eine in die übermäßige Quarte sich auflösende Septime:

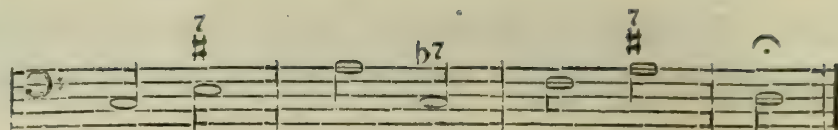
in welchem Beyspiele die eingebildete Sexte II das consonirende Bindungsmittel zwischen der Septime und Quarte vorstellt.

2. Darf eine Dissonanz unvorbereitet angeschlagen werden, wenn man geradezu aus einem consonirenden Accorde mit einem Griffe in einen dissonirenden übertritt.

Dieß pflegt zu geschehen:

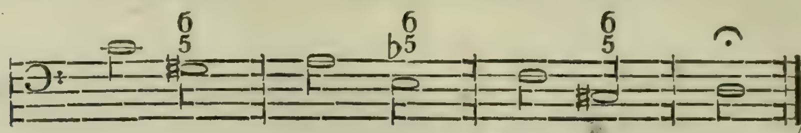
a) bey den Cadenzen mit der Septime, z. B.

von C-dur mit der Septime nach A-moll, von F nach D-moll;

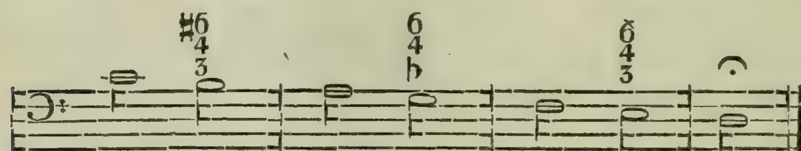


b) bey den davon mittelst der Umkehrung abstammenden Quint-Sext-, Terz-Quart-, und Secunden-Accorde, z. B.

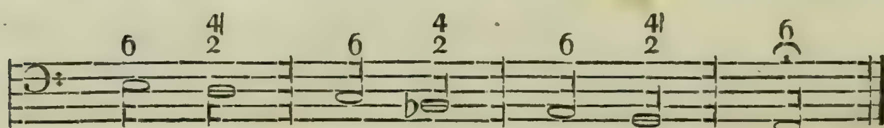
mit der Quinte und Sexte von **C** nach **A-moll**, von **F** nach **D-moll**;



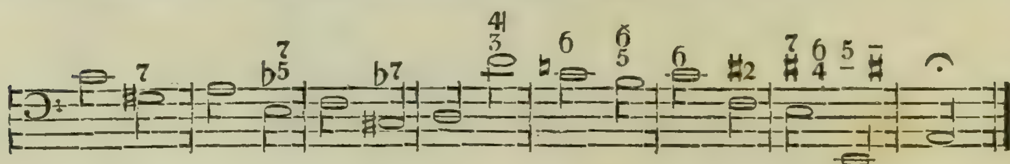
oder: die gleiche Fortschreitung durch die Terz mit der Quarte:



und von der consonirenden Sexte auf **E**, durch die Secunden-Accorde nach den gleichen Intervallen über **C**, **A**, und **F**,



c) bey der kleinen Septime in Dur-, und der verminderten in Moll-Tonarten, welche auf der siebenten großen Stufe ihren Sitz hat, und den daraus abstammenden Accorden, z. B.



d) bey dem kleinen Septimen-Accorde auf dem zweyten großen Ton in weichen Tonarten, z. B.

a
f
d
h

in **A-minor**:



e) bey dem kleinen Nonen-Accorde, über einem auf der Dominante (quinta toni minoris) einer Moll-Scala liegenden Baß; z. B.

f
d
h
gis
---
e

f) bey dem großen Nonen-Accorde, über einem auf der Dominante einer Dur-Scala (quinta toni majoris) liegenden Baß; z. B.

a
f
d
h
---
g

60.

Wiewohl nun alle diese dissonirenden Accorde frey und unvorbereitet eintreten dürfen, so sollen sie dessen ungeachtet regelmäßig aufgelöset werden.

Der freye Anschlag geht ohnehin eigentlich nur aus einer Figur hervor, welche die Anticipation genannt wird, und darin besteht, daß ein Intervall früher erscheint, als es erwartet wird, indem das Gehör die verbindenden Zwischentheile hinzufügt.

Man denke sich z. B. im nachstehenden Septimen-Satze die ausgelassenen unterstrichenen Viertelnoten hinzu, und alle Dissonanzen verwandeln sich in Consonanzen; letztere gehören nur mehr in die Rubrik des regelmäßigen Durchganges; der scheinbar

unvorbereitete Eintritt wird nicht nur vollkommen gerechtfertigt, sondern vielmehr gänzlich aufgehoben.

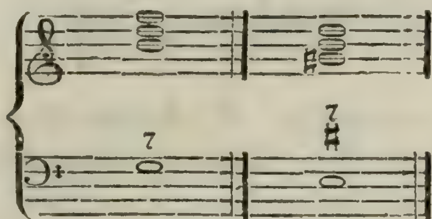
61.

Da vor Kurzem der Ausdruck: „das Intervall hat seinen Sitz," gebraucht wurde, so ist es schicklich, hierorts etwas ausführlicher darüber zu sprechen.

Es sind nähmlich mehrere Accorde, die ihren eigentlichen Sitz — ihre natürliche Lage — behaupten, und diese Stellung wird im=

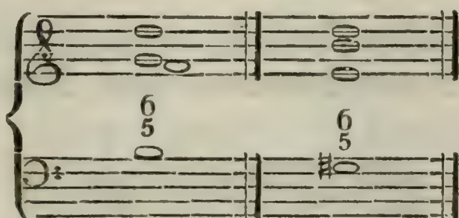
mer von dem Grundtone einer jeden Dur- oder Moll-Tonart an gerechnet.

So hat der Septimen-Accord immer seinen Sitz auf der Dominante der Haupt-Tonart (auf der fünften Stufe, **quinta toni**), nähmlich auf **G** in **C-dur**, und auf **E** in **A-moll**,



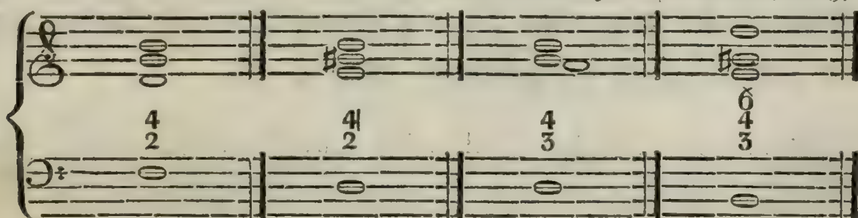
die durch Umkehrung von ihm abstammenden Nebenzweige,

1. der Quint-Sexten-Accord, hat seinen Sitz auf der siebenten Stufe (**septima toni**) nähmlich auf **H** in **C-dur**, und auf **Gis** in **A-moll**,

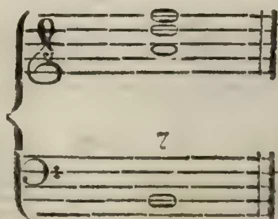


2. der Secunden-Accord aber (wenn er nicht nochmahls umgekehrt wird) auf der vierten Stufe (**quarta toni**) nähmlich, auf **F** in **C-dur**, und auf **D** in **A-moll**,

(oder in der zweyten Umkehrung)

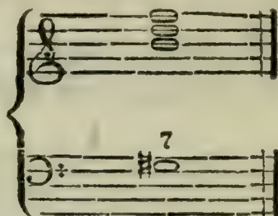


Auch entsteht auf der siebenten Stufe aus dem Quint-Sexten-Accorde wieder ein Septimen-Accord mit dem weichen verminderten Dreyklang, z. B. auf **H** in **C-dur**,

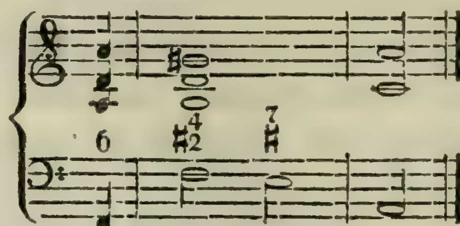


*

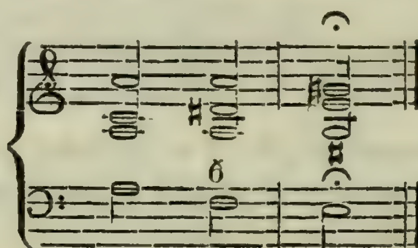
in Moll-Tonarten aber ein verminderter Septimen-Accord, welcher z. B. in A-moll seinen Sitz auf **Gis** hat;
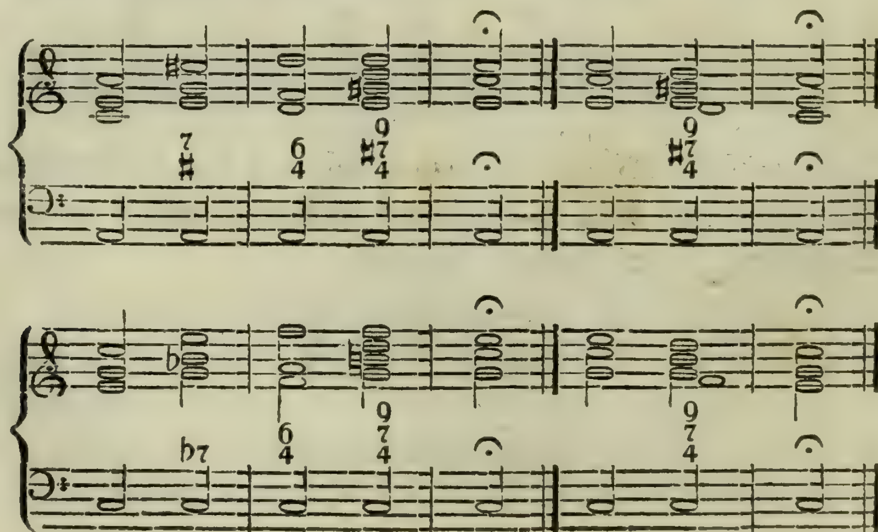


und endlich, der übermäßige Secunden-Accord, welcher einzig nur auf der sechsten Stufe aller Moll-Scalen ruht; z. B. auf **F** in **A-minor**,



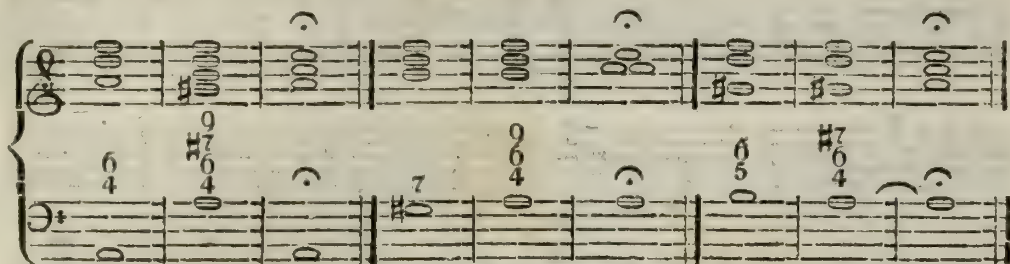
Auf eben derselben Stufe hat auch die übermäßige Sexte, gleichfalls in den Minor-Tonarten, ihren Sitz.



Der Undecimen-Accord, bestehend aus der Quinte, Septime, None, und Undecime (oder erhöhten Quarte) kommt immer auf der Tonica (dem Grundtone) vor; z. B.



Der Terzdecimen-Accord endlich, welcher nebst diesem Intervall (der erhöhten Sexte nähmlich) noch die Septime, die None, und die Undecime im Gefolge hat, gehört unabänderlich auf den Grundton einer jeden weichen Scala; z. B.
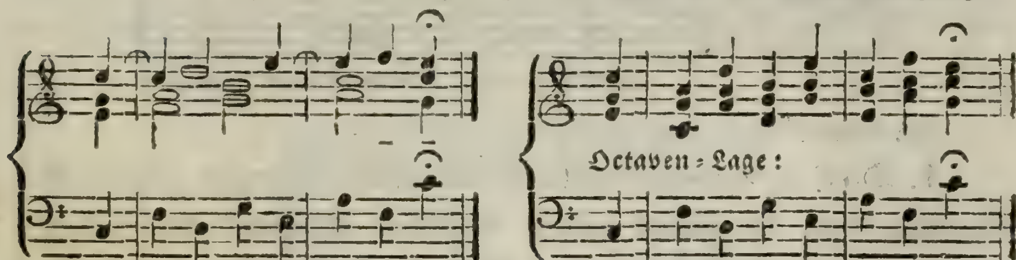


Mit ausgelassener Septime, oder mit ausgelassener None.

62.

Zur Recapitulation aller gegebenen Regeln folgen nun Beyspiele über sämmtliche Intervalle, welche der Schüler sowohl in allen Lagen, als durch die verschiedenen Tonleitern fleißig einüben soll, welches das verläßigste Mittel seyn wird, sich zu einem fertigen Practiker im Generalbaßspiel auszubilden.

a) Vollkommene Accorde in den harten (Dur-) Tonarten:

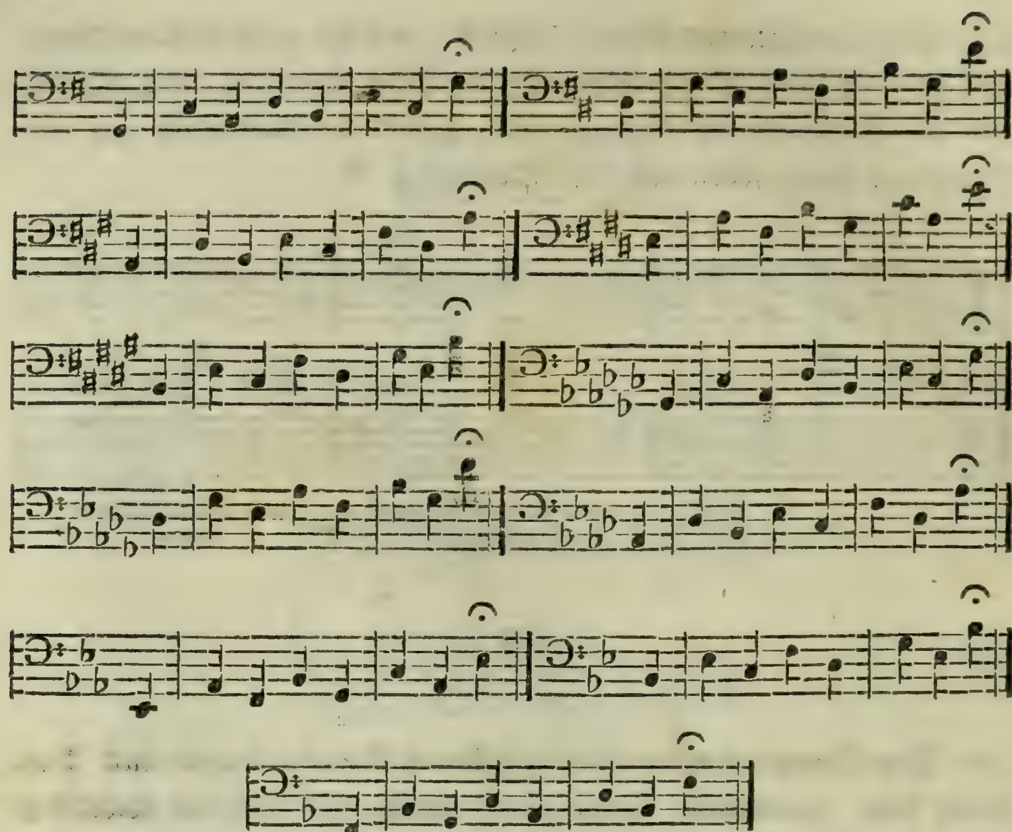
1. 2. oder: in der Gegenbewegung.



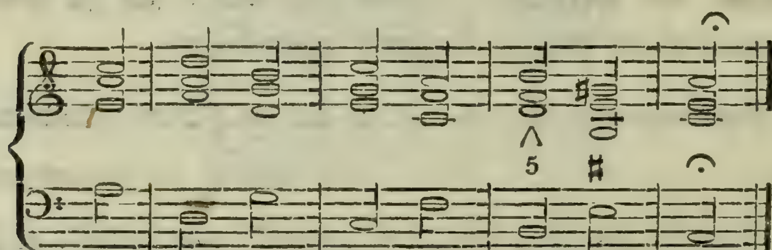
Zu beachten ist hierbey:

1. So oft der Grundbaß einen Quinten-Sprung macht, wie zum Beyspiel bey dem Schluß-Accord **F** und **C**, so muß zur Begleitung der **motus contrarius** gewählt werden.

2. Wenn die Fortschreitung in der Gegenbewegung geschieht, so ist die Octaven-Lage die empfehlenswertheste, indem durch die beyden andern, vorzüglich jener in der Terz, häufige verdeckte Quinten entstehen, welche ein feines Gehör beleidigen.



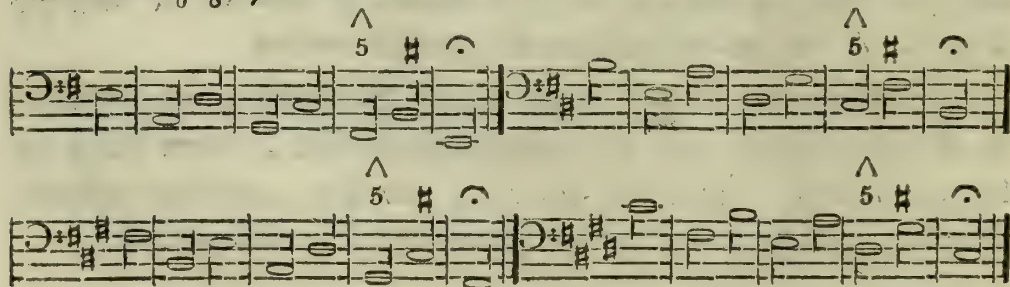
b) Vollkommene Accorde in den weichen (Moll=) Tonarten:

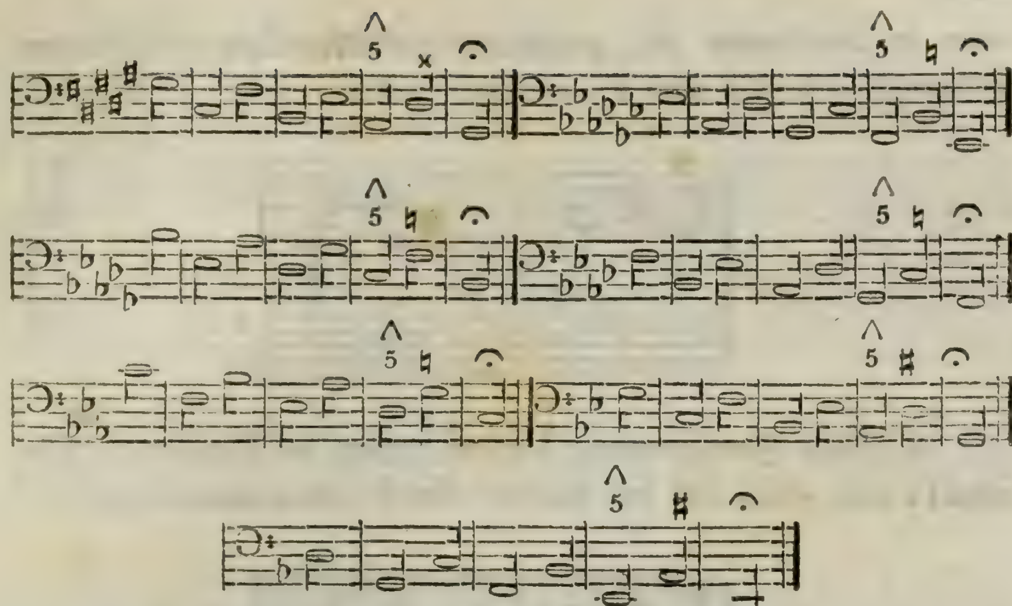


Zu bemerken:

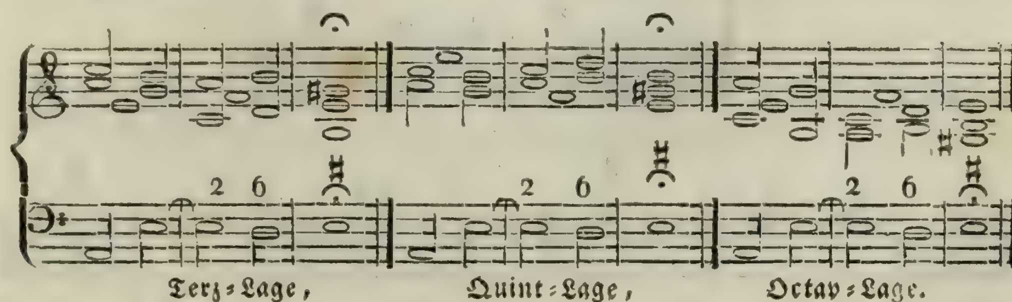
1. Diese Progression verlangt immer die entgegen gesetzte Bewegung, weil die gerade lauter verdeckte Quinten und Octaven erzeugen, und in den beyden vorletzten Griffen ein übermäßiger Secunden=Sprung zum Vorschein kommen würde.

2. Aus eben diesem Grunde ist auch hier die Terz=Lage den andern vorzuziehen.





c) Kleine Secunden-Accorde:

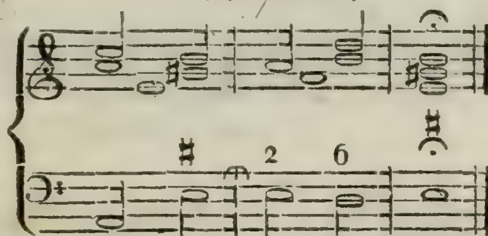


Terz-Lage, Quint-Lage, Octav-Lage.

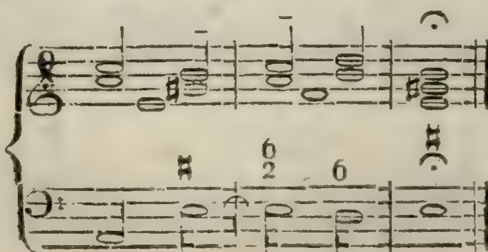
Zu bemerken:

1. Will man im zweyten Griffe anstatt der kleinen Terz **G** die große, **Gis**, machen, so muß die Secunde aufwärts steigen; z. B.

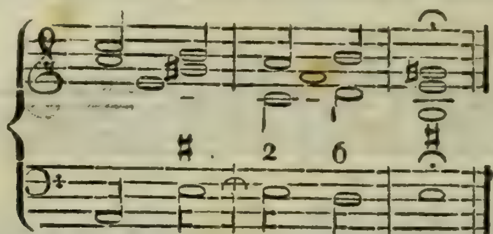
(ohne Sexte)



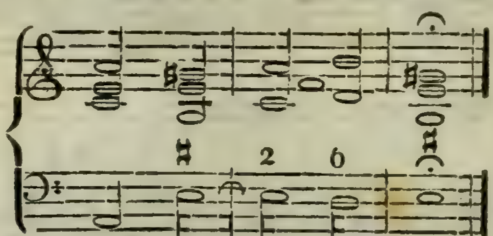
welches jedoch im **a quattro** nicht anwendbar seyn würde, weil entweder in aufsteigender Bewegung zwey reine Quinten:

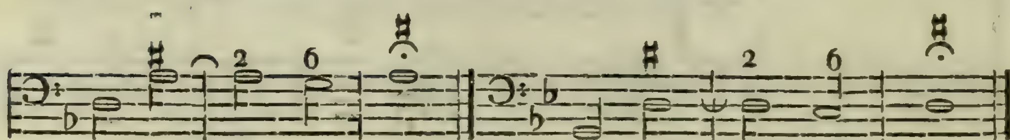


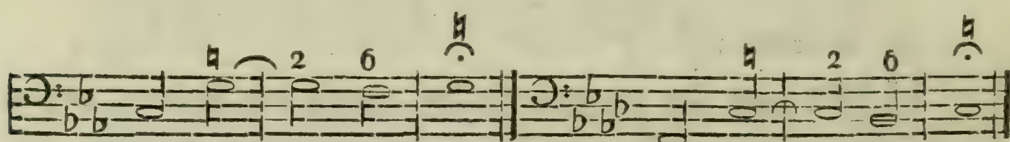
oder in abfallender ein gesangwidriger übermäßiger Secunden-Sprung, von **Gis** nach **F**, entstehen würde.

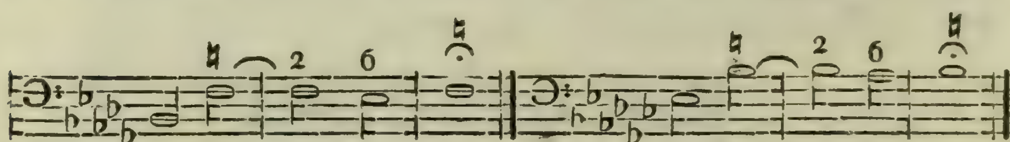


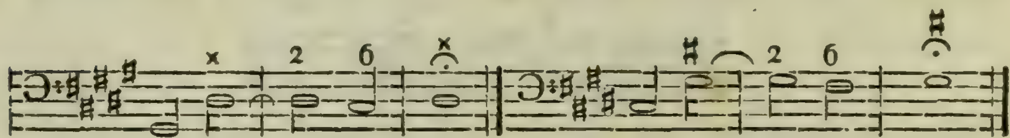
2. Diese Fortschreitung beginnt immer im Grundtone (**Tonica**), und endet auf der fünften Stufe (**Dominante**).

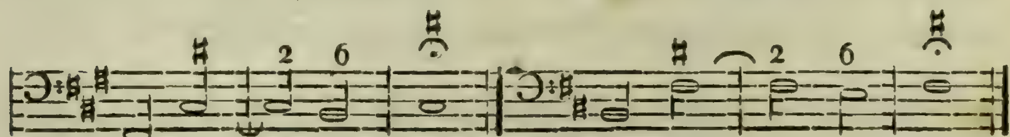


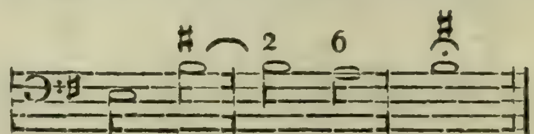










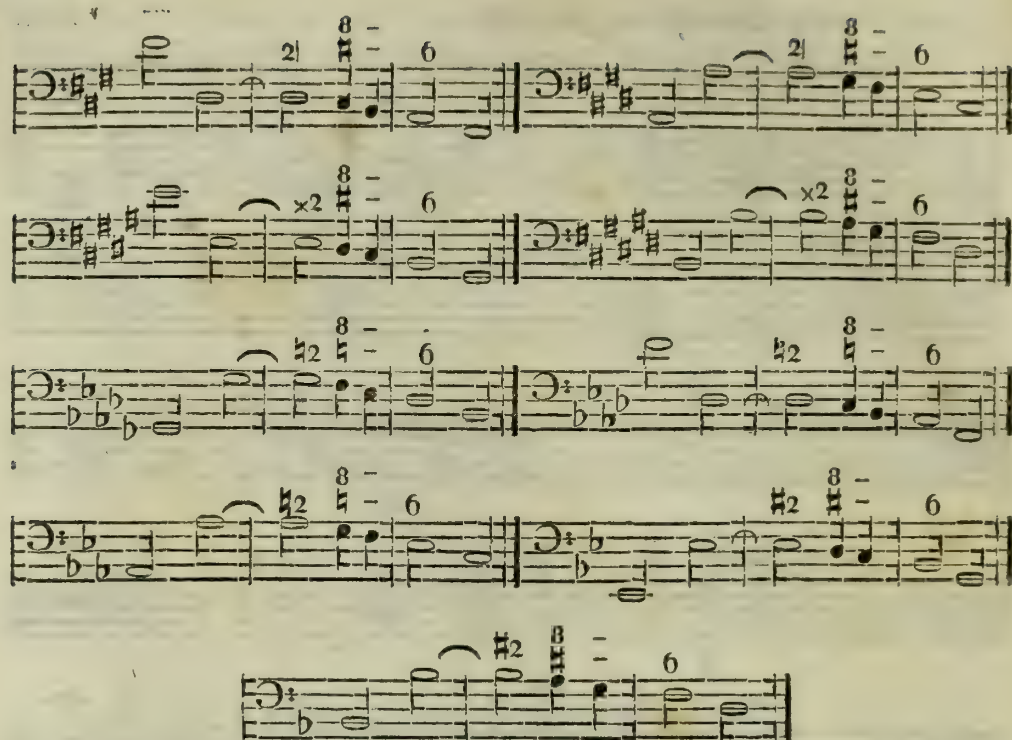


d) Große Secunden-Accorde:

Quint-Lage, Terz-Lage, Octav-Lage.

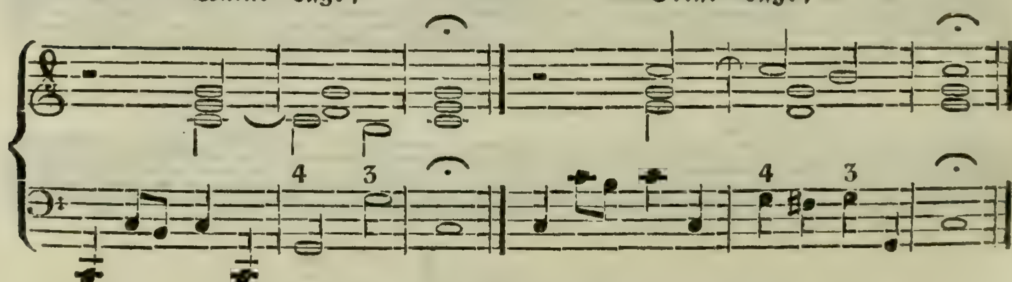
e) Übermäßige Secund-Accorde:

Terz-Lage, Quint-Lage, Octav-Lage.

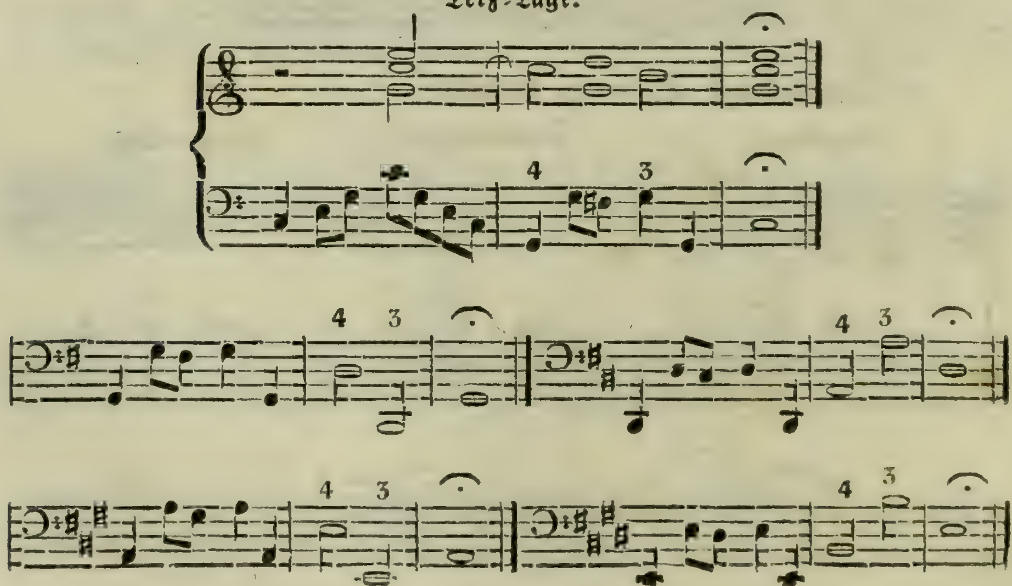


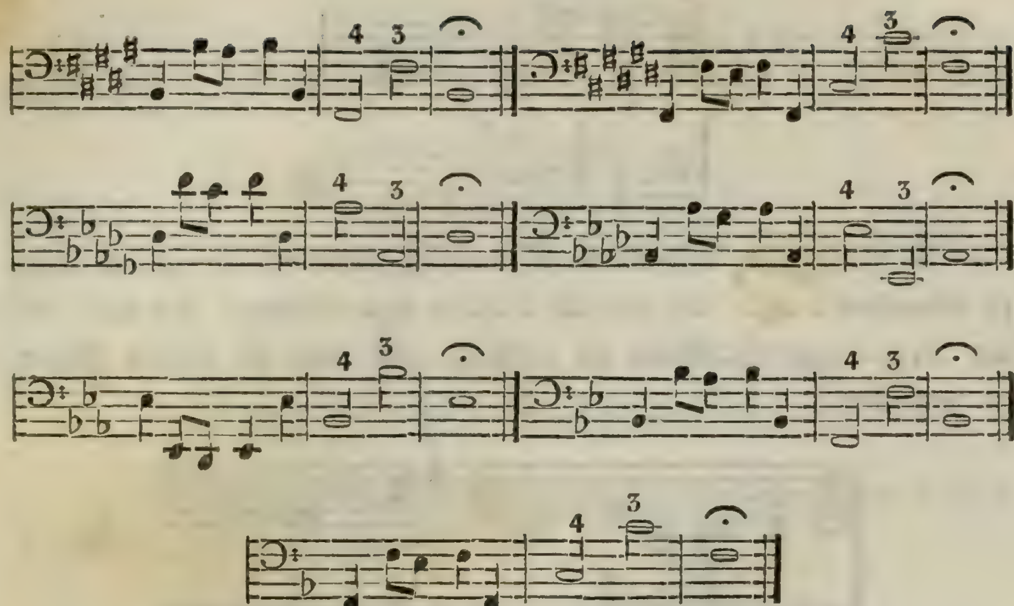
f) Quart-Ligaturen-Accorde in Dur-Tonarten:

Quint-Lage, Octav-Lage,

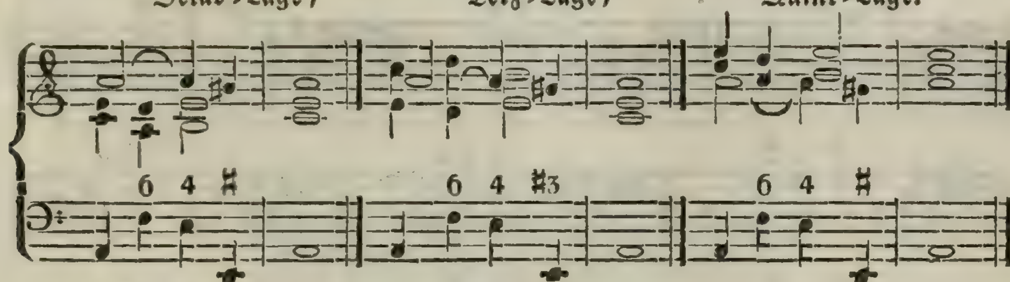


Terz-Lage.





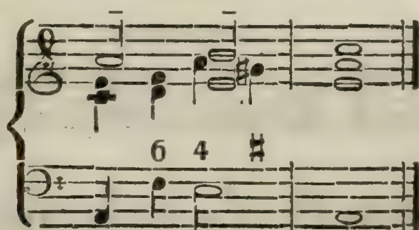
g) Quart-Ligaturen-Accorde in Moll-Tonleitern:



Zu bemerken:

1. In dem hier vorkommenden Sexten-Accord muß jederzeit die Terz oder die Sexte verdoppelt werden, indem widrigenfalls entweder zwey Quinten:

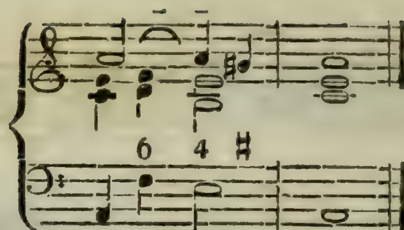
a — h
d — e



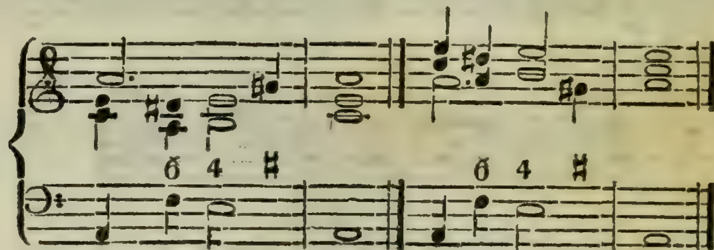
oder Octaven mit dem Baß:

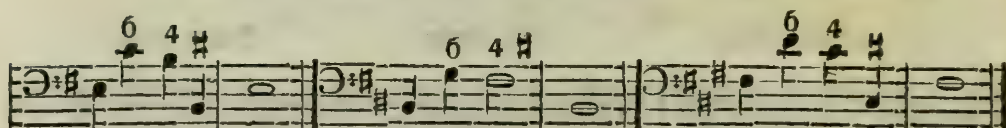
f — e
f — e

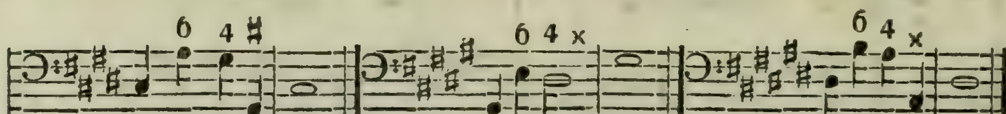
in gerader Bewegung entstehen.

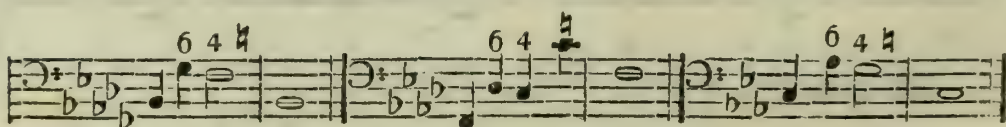


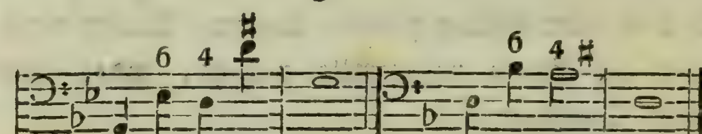
2. Will man die Sexte übermäßig nehmen, so ist die Terz zu duppliren, und nur von der Octav- und Quint-, nie aber von der Terz-Lage Gebrauch zu machen, um nicht in obigen Fehler zu verfallen.



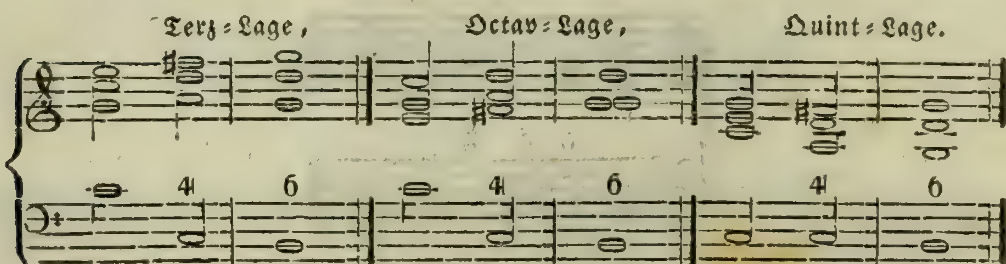


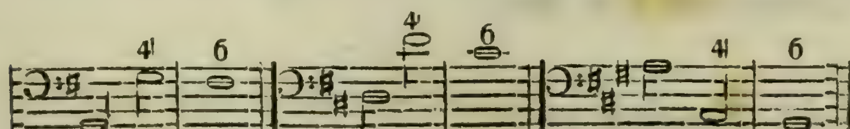


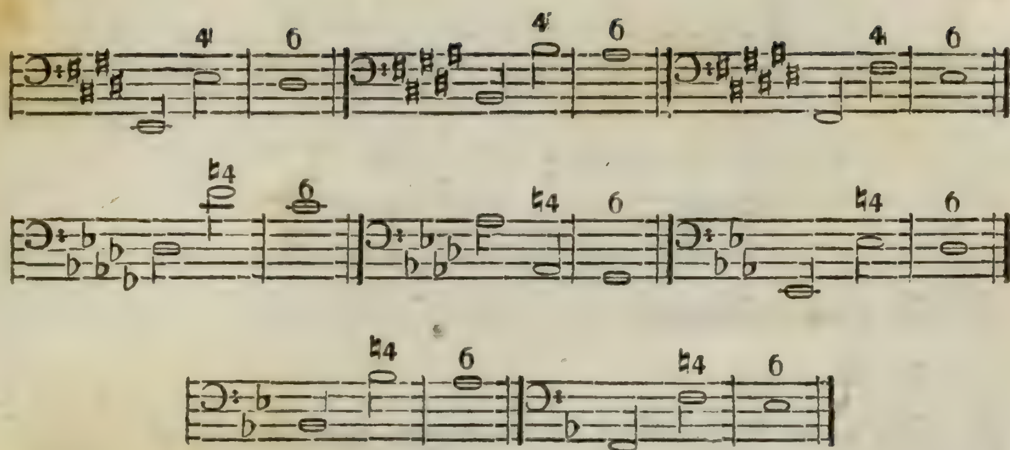




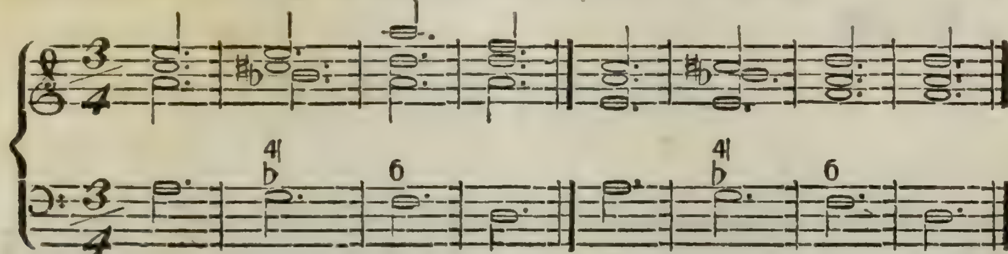
h) Übermäßige Quart-Accorde mit der Secunde und Sexte:

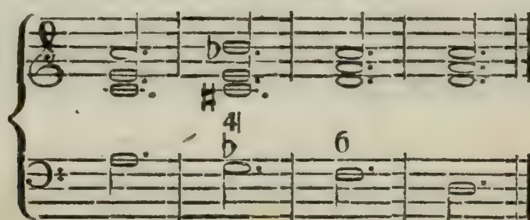


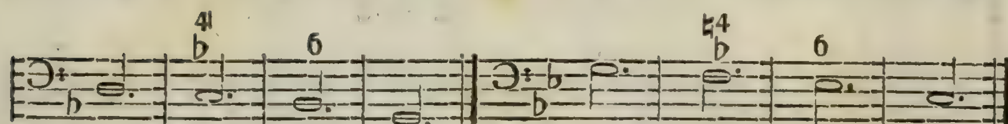


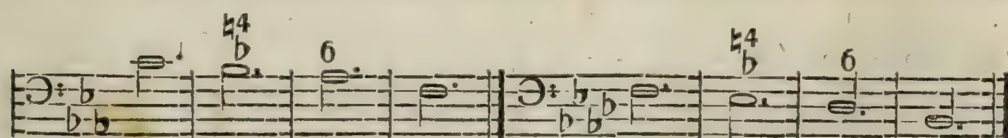


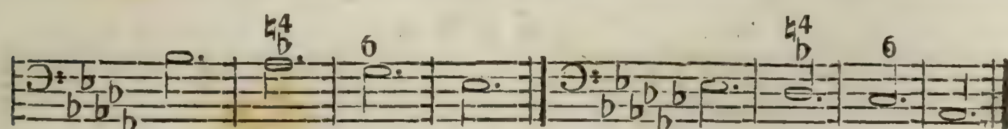
i) Übermäßige Quart= (Tritonus) Accorde mit der kleinen Terz und großen Sexte:

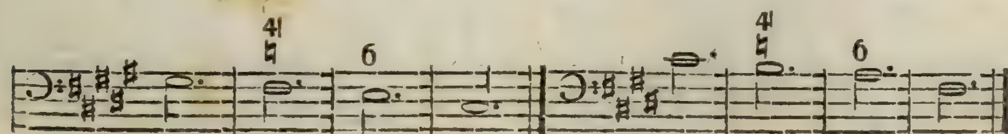


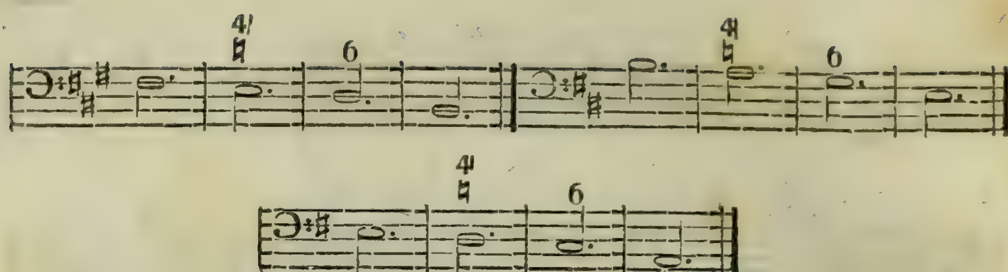










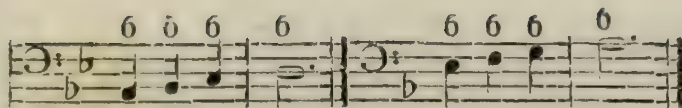


k) Sexten=Accorde;

Zu bemerken:

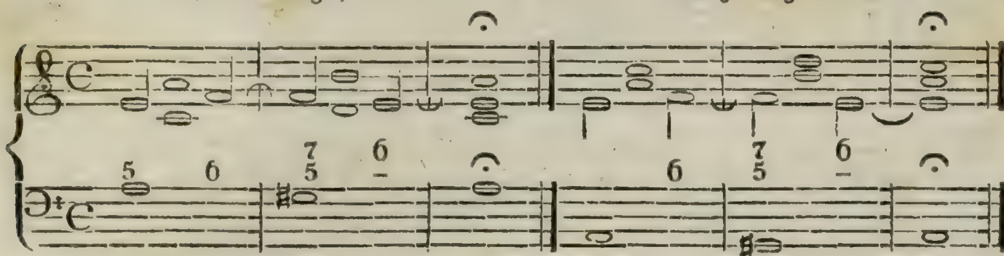
Bey einer Reihenfolge von mehreren Sexten muß man hauptsächlich von der Gegenbewegung Gebrauch machen, bald ein Intervall auslassen, bald die Terz oder die Sexte, wenn sie nicht auf der siebenten großen Stufe steht, verdoppeln, und statt der Octave auch zuweilen die Quarte, als viertes Intervall, benützen; z. B. statt

h — h
f — g
d — f
d — d

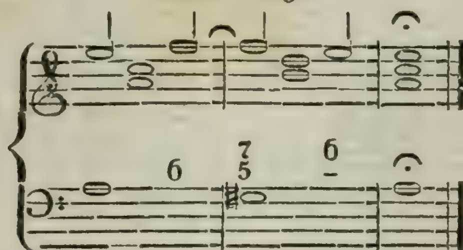


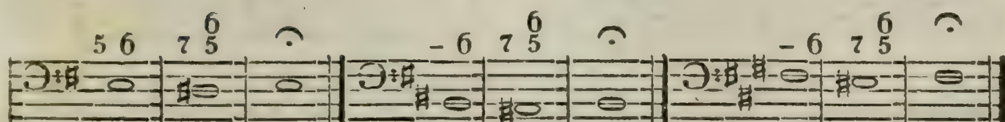
l) Verminderte Septimen-Accorde mit Ligaturen:

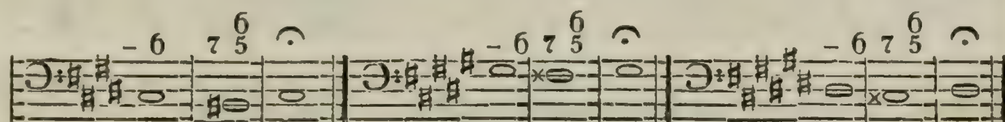
Octav-Lage, Terz-Lage,

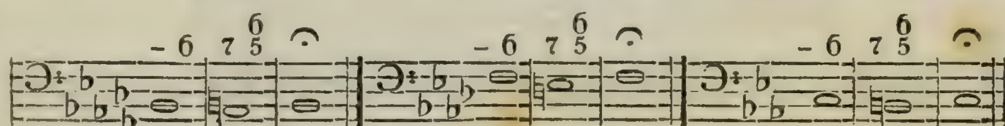


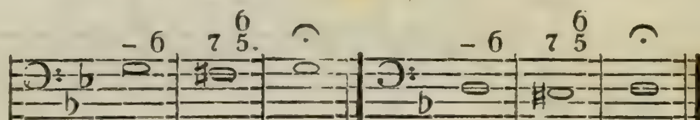
Quint-Lage.





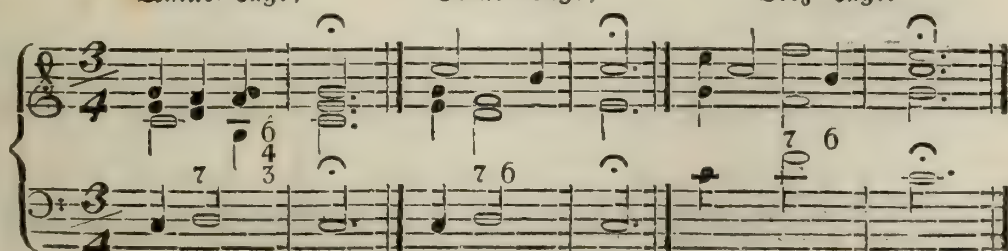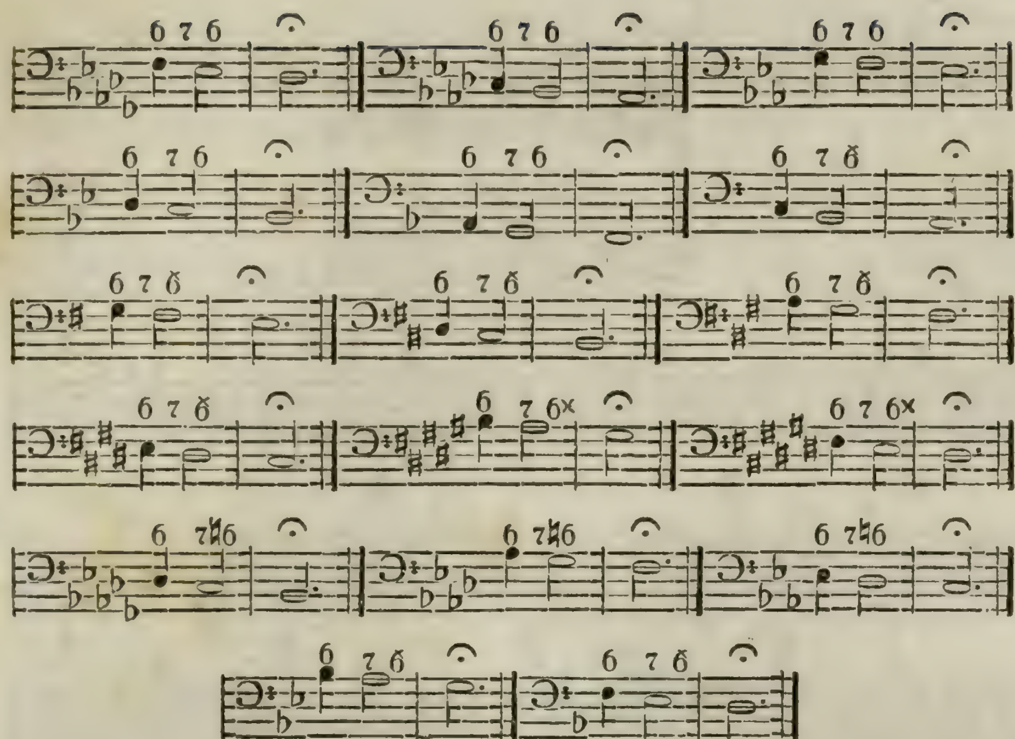






m) Kleine Septimen-Accorde, mit der Terz und Octave, oder mit der verdoppelten kleinen Terz:

Quint-Lage, Octav-Lage, Terz-Lage.



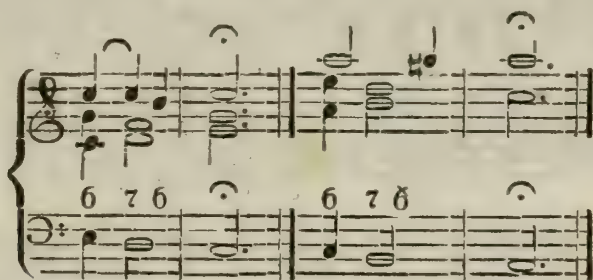
n) Kleine Septimen-Accorde mit der Terz und Quinte:
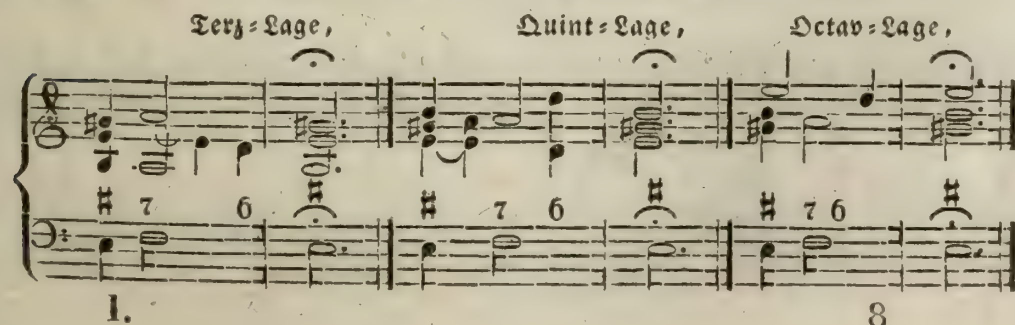


Zu bemerken:

1. Wenn die Grundstimme um einen ganzen Ton in die Sept-Ligatur steigt, muß die Quinte ausbleiben.

2. Fällt sie hingegen um eine halbe oder ganze Stufe herab, so läßt man die Octave weg, oder verdoppelt im vorbereitenden Sexten-Accorde die Sexte selbst; z. B.



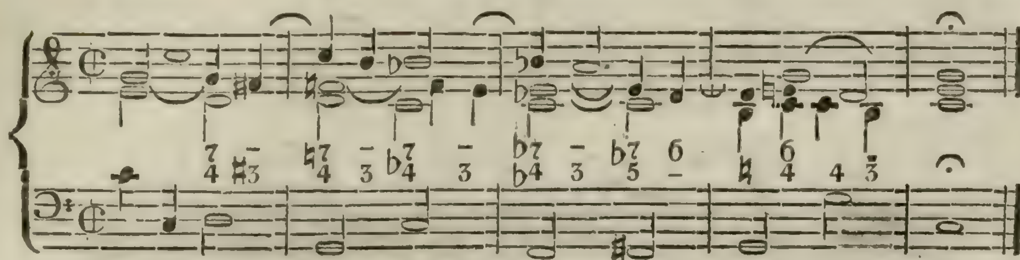
o) Große Septimen-Accorde, zu welchen bey aufsteigendem Basse anstatt der Quinte oder Octave bloß die verdoppelte Terz Platz findet:

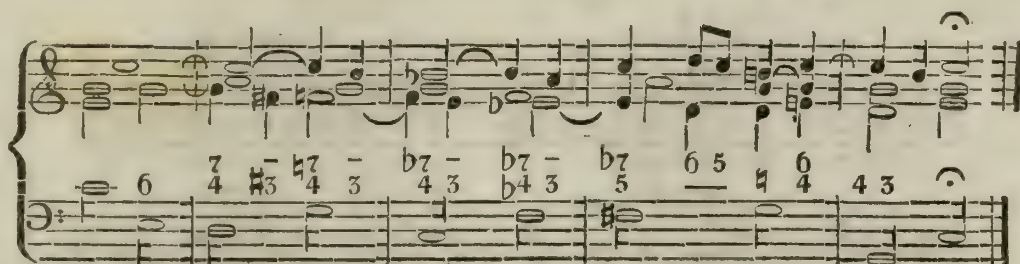


oder:

Bey einer Reihenfolge solcher Septimen über eine wechselweise in Quarten- und Quinten-Sprüngen sich bewegende Grundstimme, spielt man zur ersten die Terz mit der Octave, zur zweyten dagegen die Terz mit der Quinte; oder umgekehrt:

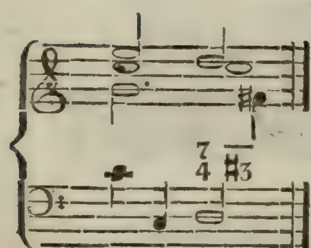
Haben diese Septimen auch die gebundene Quarte zur Gefährtinn, so wird als viertes Ausfüllungs-Intervall abwechselnd bald die Quinte bald die Octave beygefügt:





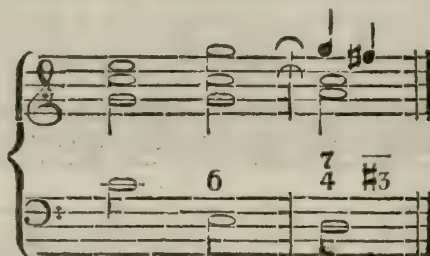
Umkehrungen:

oder:



u. s. w.

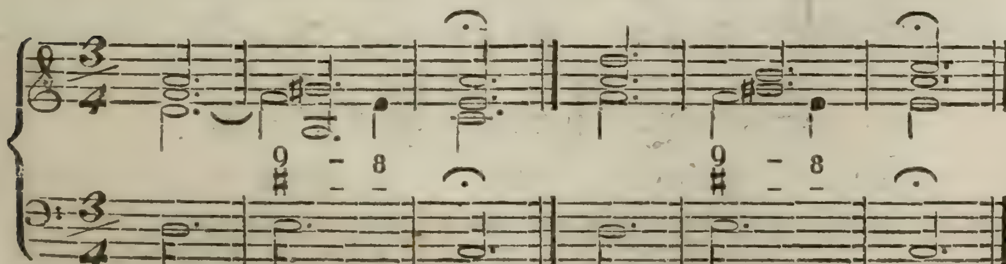
oder:



u. s. w.

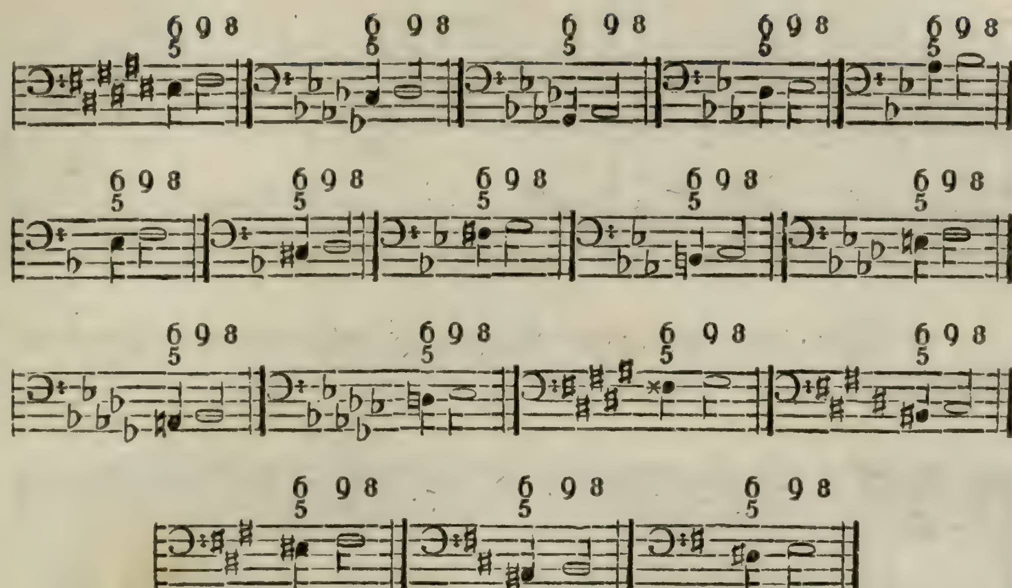
p) Kleine Non-Ligatur-Accorde, welche immer auf der Unter-Quinte mit einem vollkommenen Dreyklange, der über die Dominante die Bindung macht, beginnen, und in der Tonica schließen:

Quint-Lage, Octav-Lage,



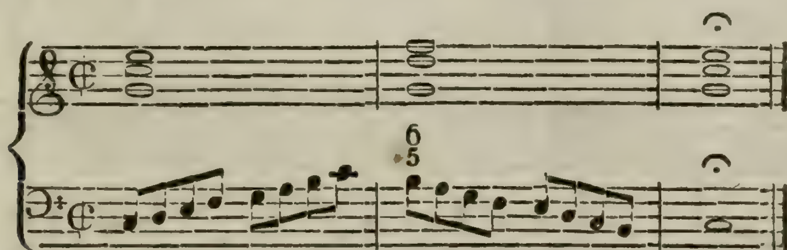
Terz-Lage.

q) Große Non-Ligaturen-Accorde:
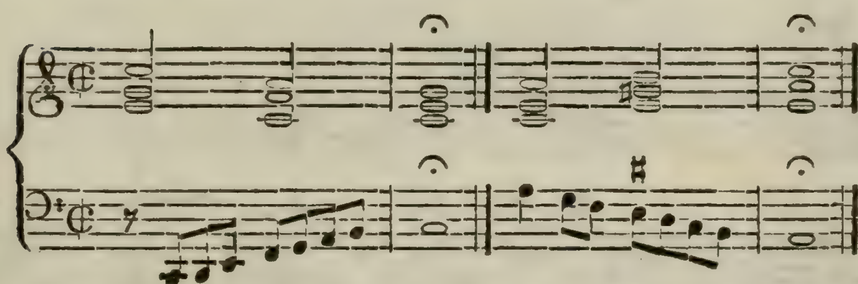


r) Bey einer laufenden Grundstimme ist zu bemerken:

1. In geraden Tact-Arten gehört zu einem Octaven-Lauf nur ein Accord:
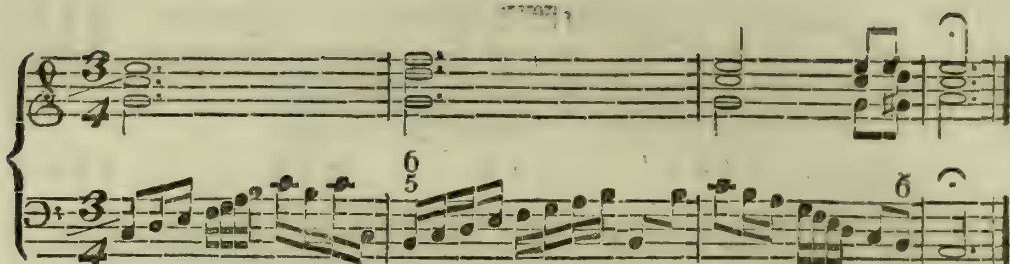


2. Bey ungleichen hingegen auf jeden Tacttheil ein Griff,



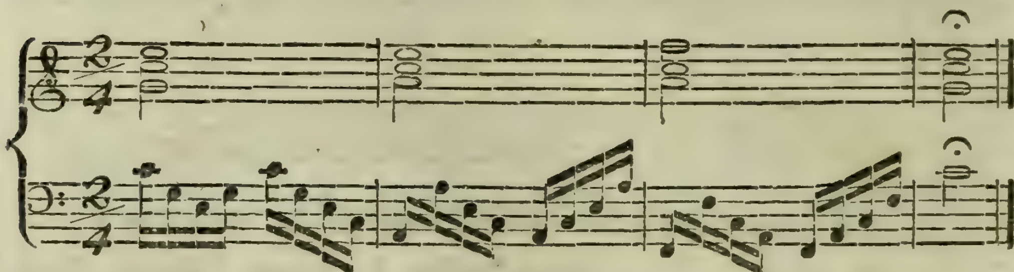
weil im ersteren Falle die Grund-Harmonie, z. B. C-dur, unverändert bleibt, im zweyten aber mit jedem Einschnitte wechselt; z. B.

C-dur — F-dur,
A-moll — E-dur.

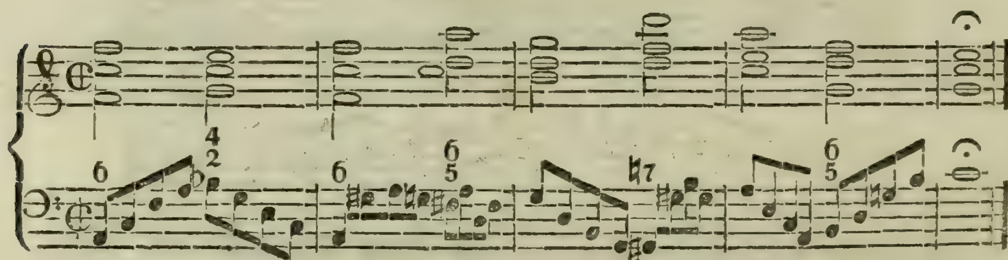
3. In ungeraden Tact-Arten gehen sowohl gleiche als ungleiche Läufe über einen Anschlag:



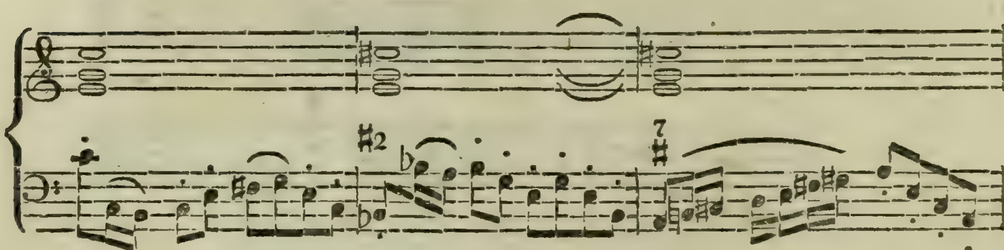
4. Eben so, wenn der Baß eine vollkommene Harmonie durchspringt:
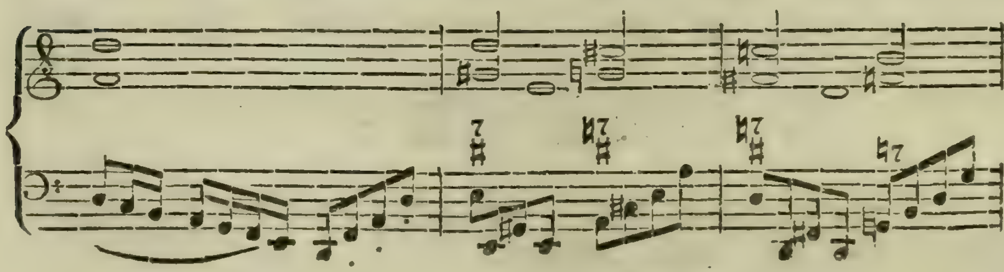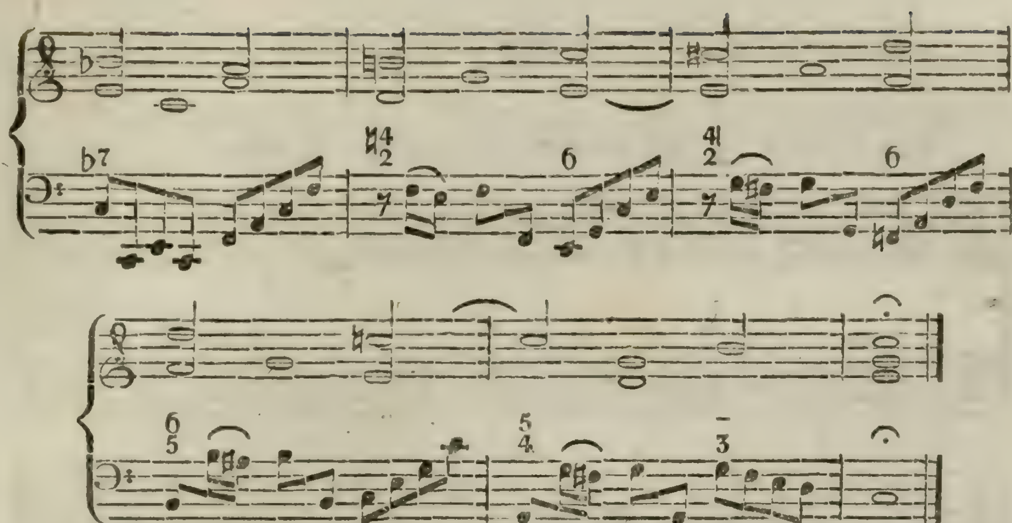


5. Und nicht minder bey unvollkommenen oder dissonirenden Durchgängen:



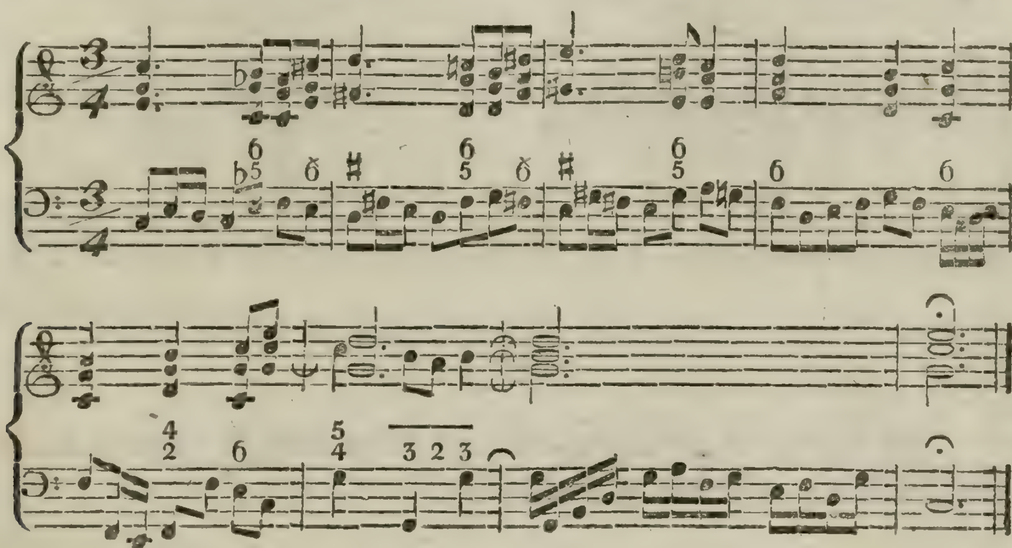
oder:







6. Jedoch, so wie die Grundstimme in verschiedene Tonarten ausweicht, müssen alle nicht durchgehenden Noten eigens beziffert, und mit abgesonderten Accorden begleitet werden; z. B.



63.

Die nun zum Schlusse angehängten Übungsbeyspiele sollen dem Schüler als Muster dienen, nach welchen er sich ähnliche in allen Tonarten bilden kann. Zur sichersten Erreichung seines vorgesteckten Zieles wird es jedoch zweckdienlich seyn, die in Noten ausgesetzten Begleitungs-Accorde gar nicht zu beachten, sondern sich einzig und allein an die bezifferte Grundstimme zu halten, welche in allen vorkommenden Fällen sein zuverlässigster Führer seyn wird.

64.

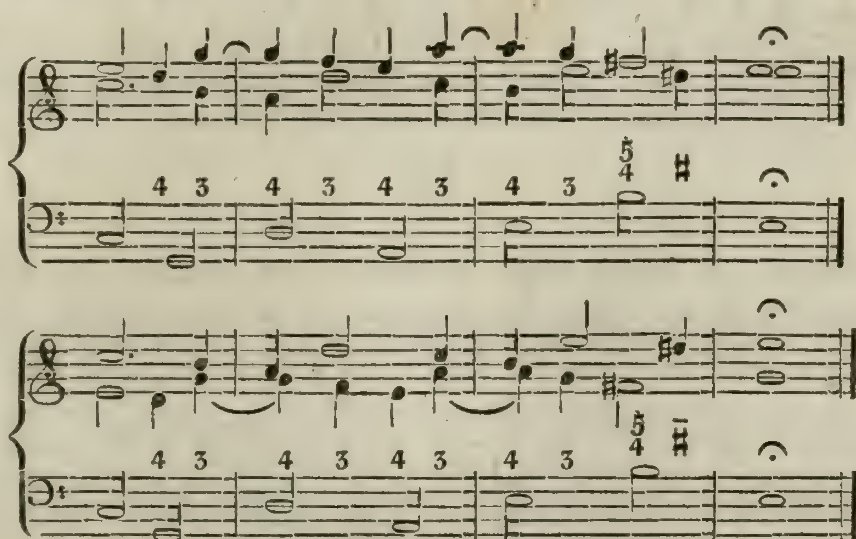
Zur Übung in gebundenen Secunden-Accorden:

65.

Zur Übung in Terz-Accorden-Fortschreitungen, welche meisten Theils gar nicht beziffert werden:

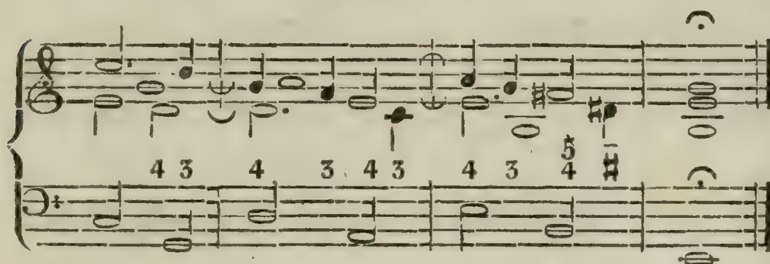
66.

Zur Übung in Quart-Ligaturen-Accorden (dreystimmig), bey welchen die Quinte nie liegen bleiben darf, sondern in die Octave springen muß; nur die letzte macht eine Ausnahme, weil sie zum Schlusse führt, indeß die andern Octaven schon die gebundene Quarte vorbereiten:



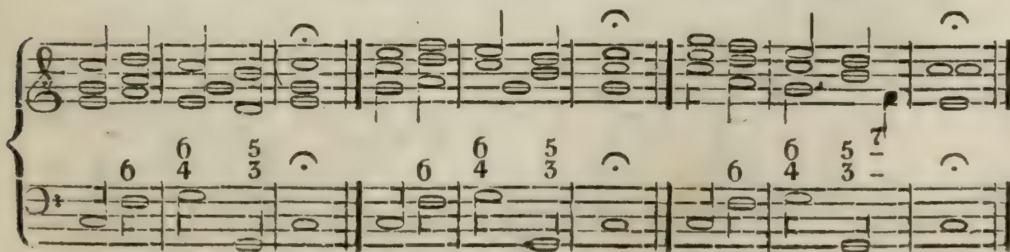
67.

Zur Übung in vierstimmigen Quart-Ligaturen-Accorden:



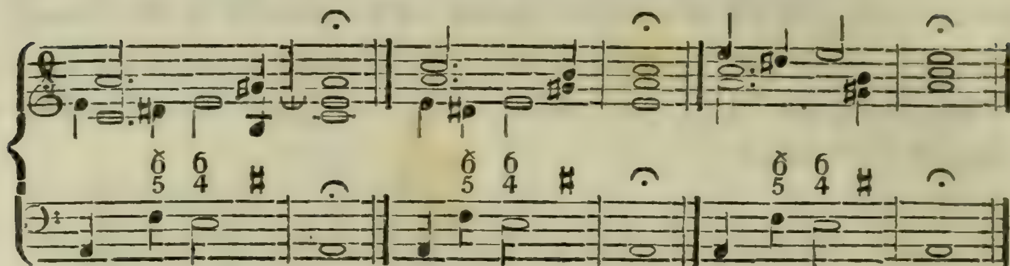
68.

Zur Übung in frey angeschlagenen Quart-Sext-Accorden:



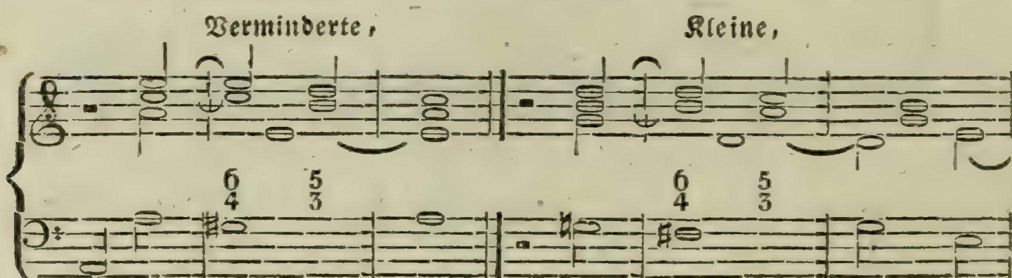
69.

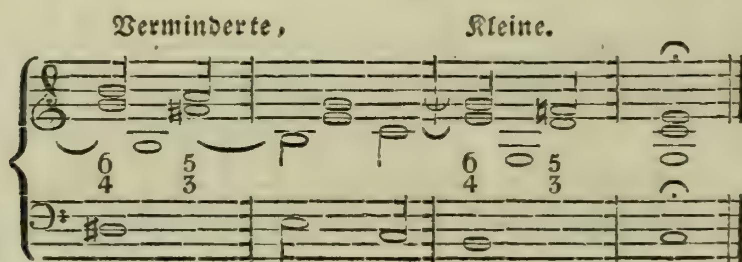
Zur Übung in gebundenen Quart=Sext=Accorden:



70.

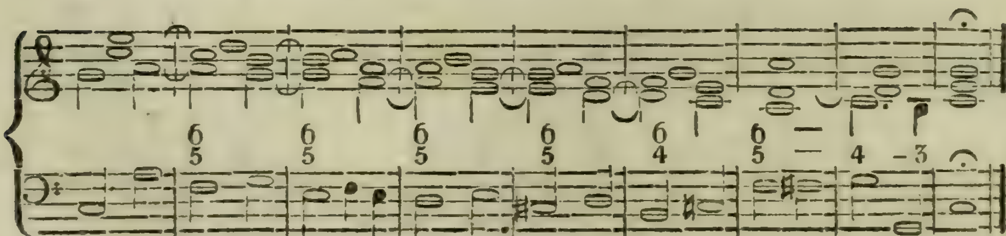
Wenn sich jedoch diese Accorde in die verminderte Quint=Harmonie auflösen, welche die kleine Sexte schon ihrer Natur gemäß verlangt, so muß anstatt der Octave die Sexte verdoppelt werden.





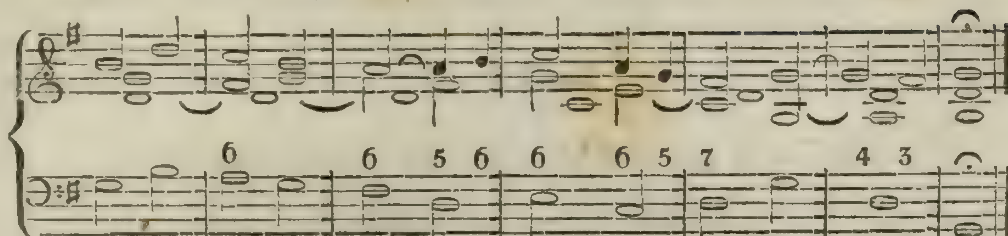
71.

Zur Übung in Quint=Sext=Accorden:



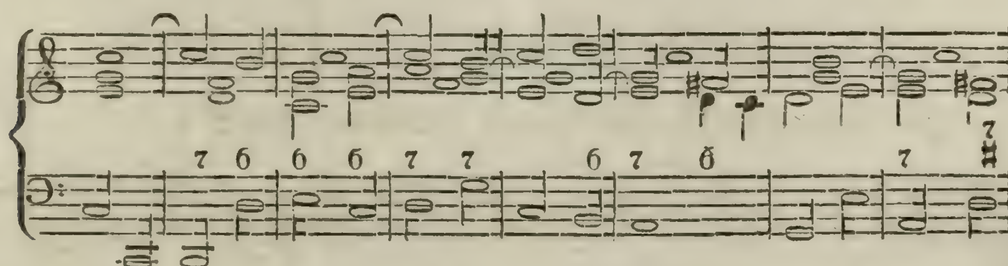
72.

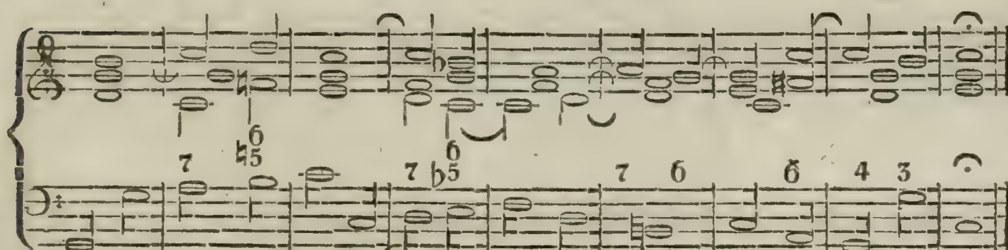
Zur Ubung in Sext-Accorden:



73.

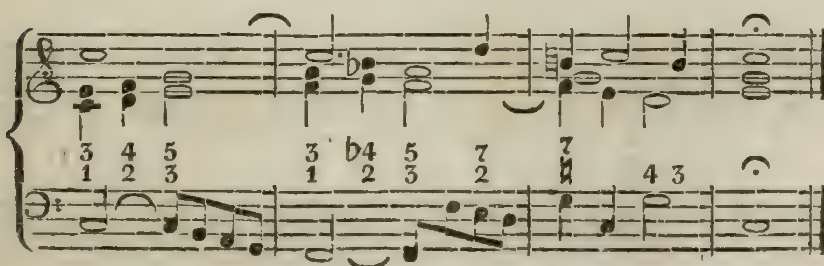
Zur Übung in gebundenen Septimen-Accorden:

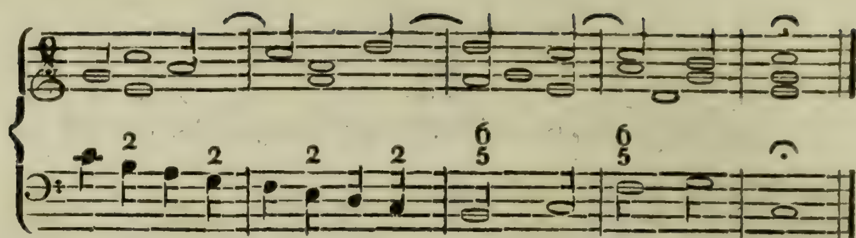




74.

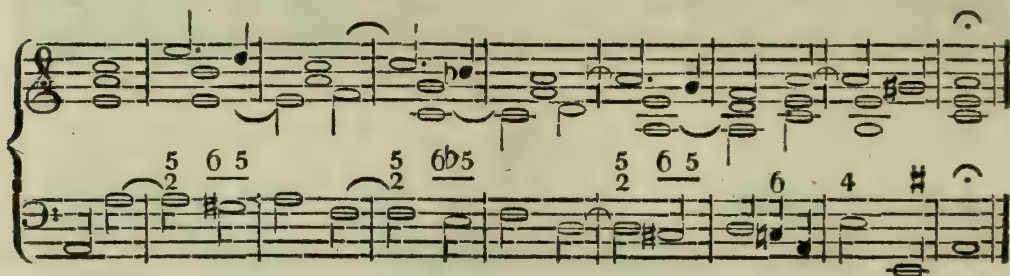
Zur Übung in durchgehenden Secunden-Accorden:





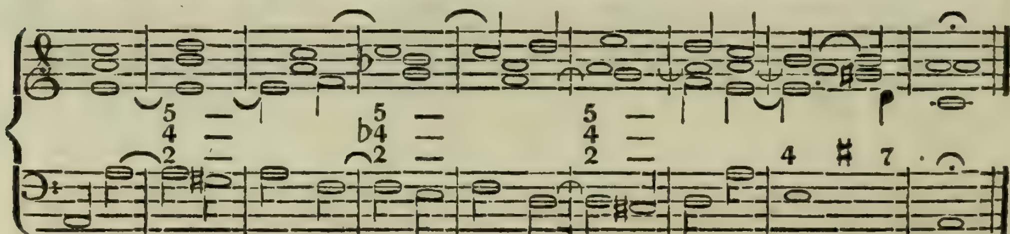
75.

Zur Übung in gebundenen Secund=Quint=Accorden:



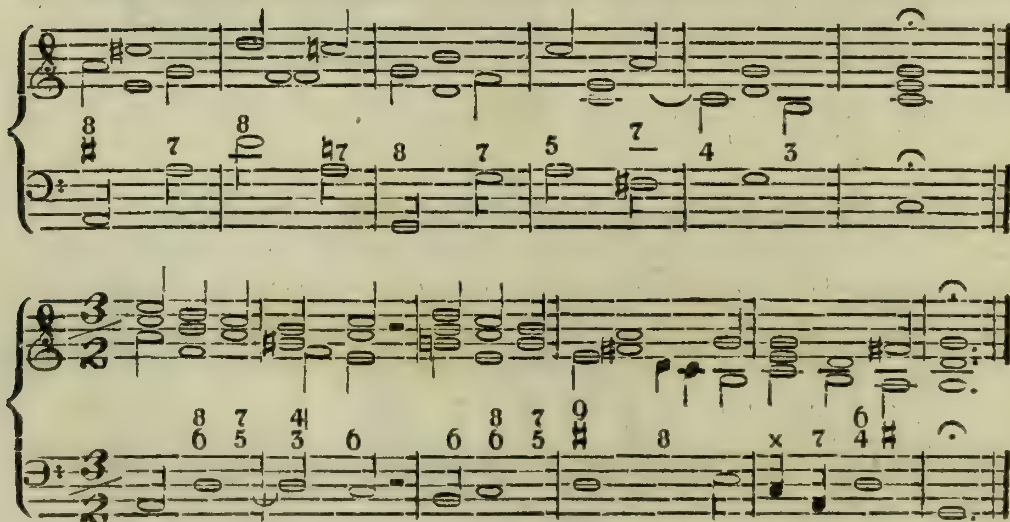
76.

Zur Übung in Secund=Quart=Quinten=Accorden:



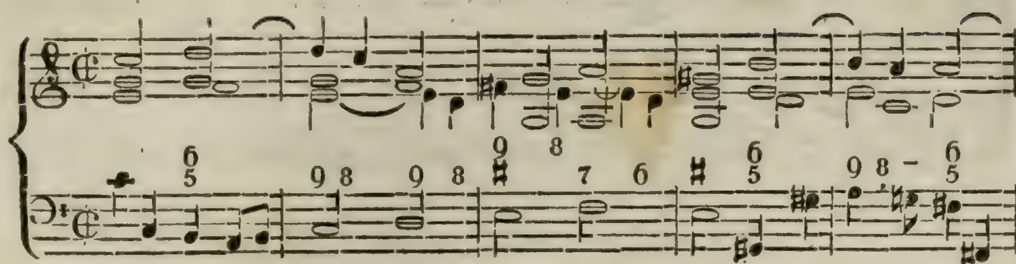
77.

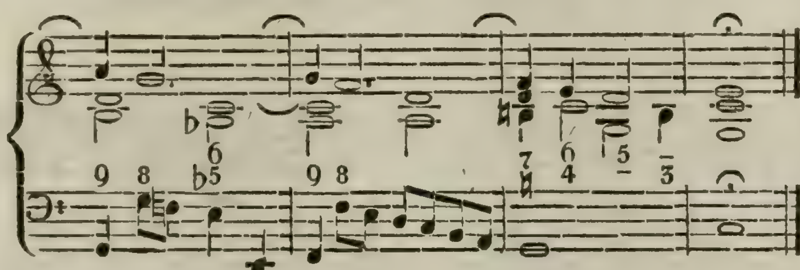
Zur Übung durchgehender Septimen=Accorde:



78.

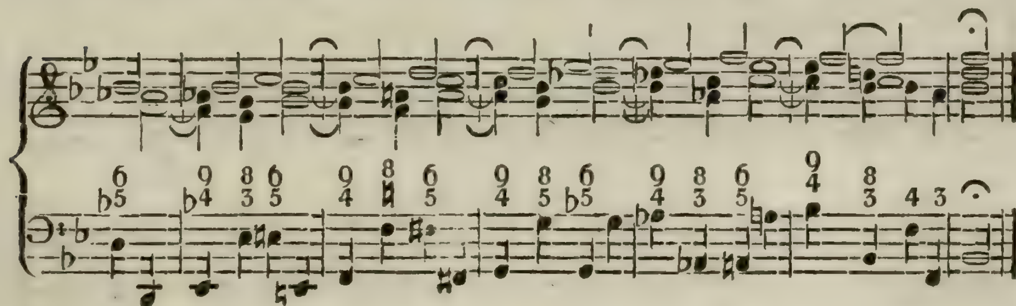
Zur Übung der Nonen-Accorde:





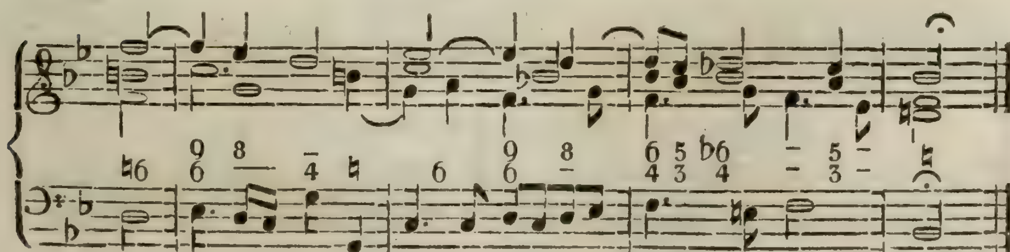
79.

Zur Übung in Quart-Nonen-Accorden:



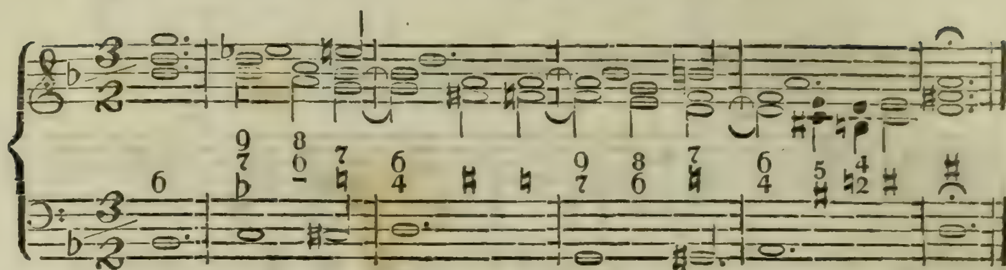
80.

Zur Übung in Sext-Nonen-Accorden:



81.

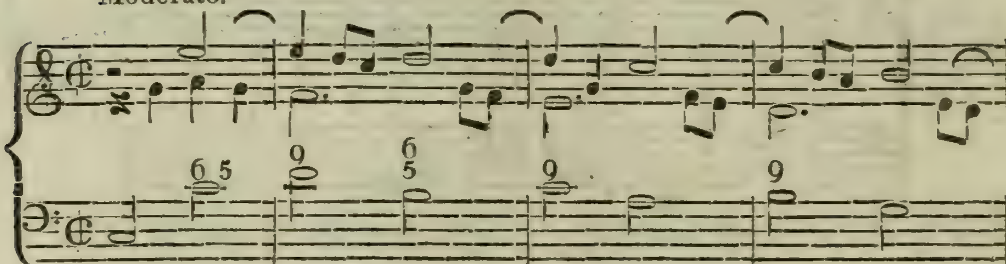
Zur Übung in Sept=Nonen=Accorden:

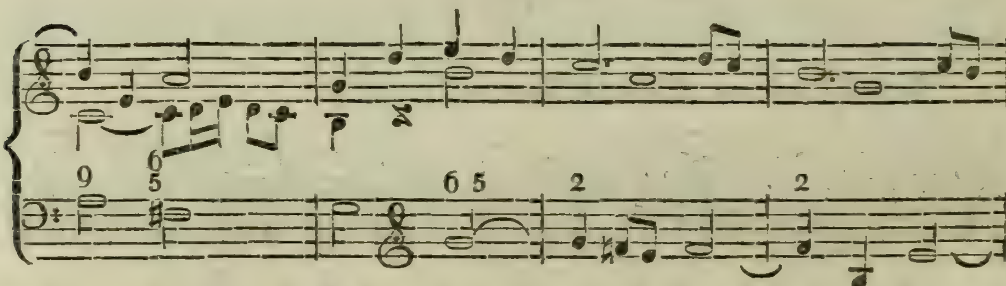


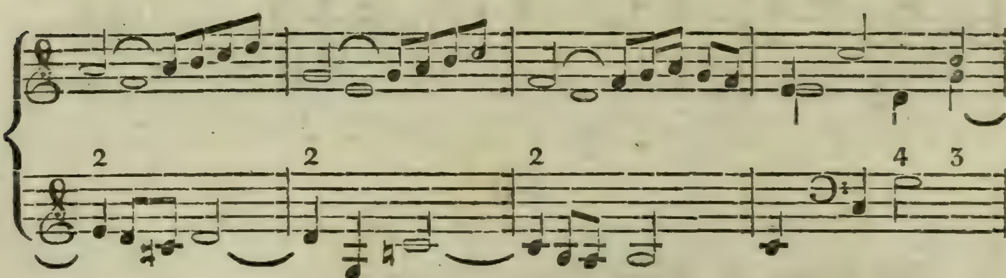
82.

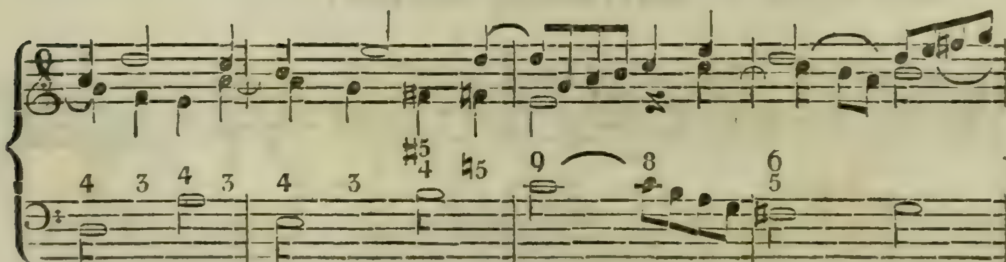
Zur Übung in gemischten Accorden (dreystimmig):

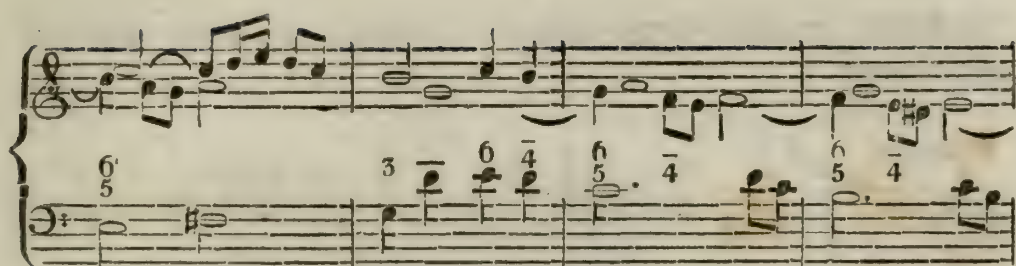
Moderato.

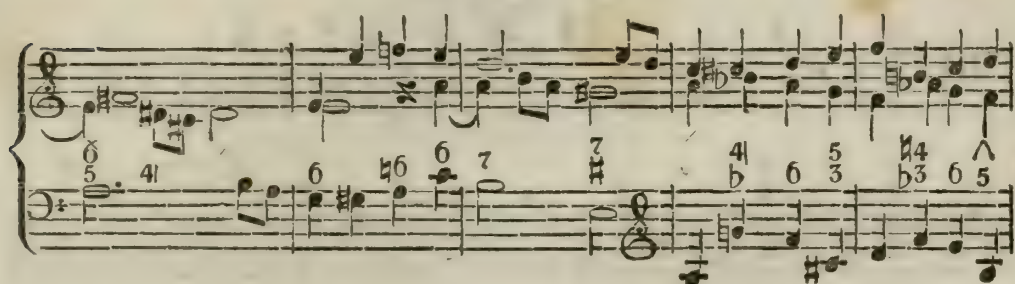


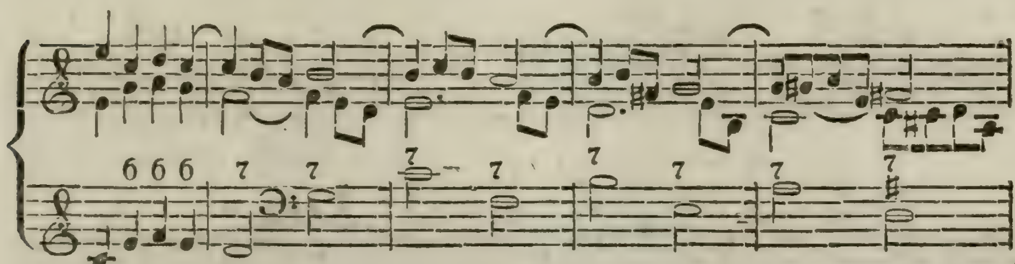


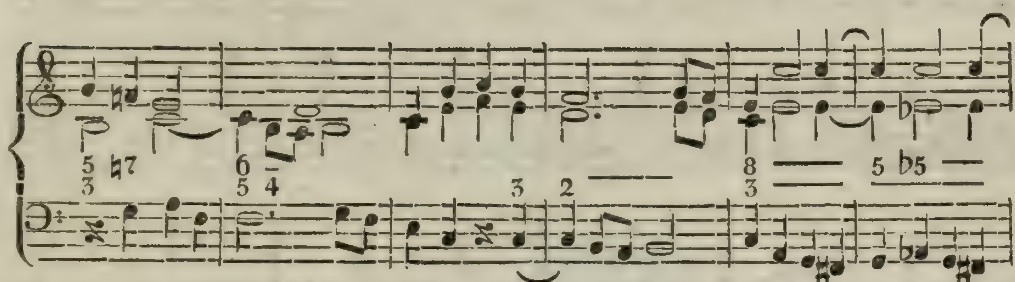


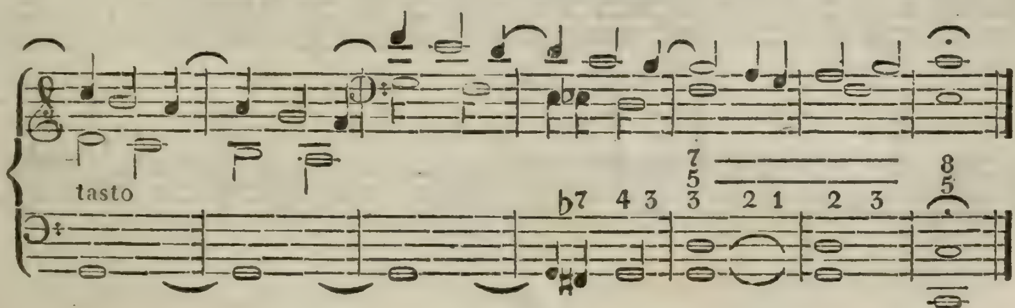












83.

Zur Übung in gemischten Accorden (vierstimmig).

Zu bemerken:

Wenn die Zahlen nicht gerade über einer Note stehen, so muß

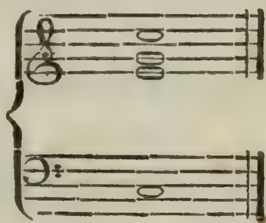
der Accord zwischen dieser und der zunächst folgenden angeschlagen werden.

Andante.

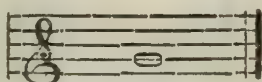
84.

Wenn ein drey- oder mehrstimmiger Satz aus lauter vollkommenen oder unvollkommenen Accorden zusammen gesetzt wird, so, daß sich in keinem derselben eine wohlklingende Quarte vorfindet; dann ist dieser, dem Sprachgebrauche gemäß, im reinsten Satze geschrieben.

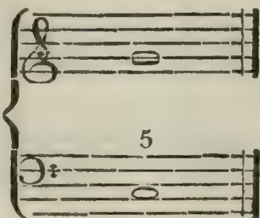
Diese wohlklingende Quarte (Quarta perfecta, Quarta consonans) hat ihren Sitz von der Quinte bis zur Octave in vollkommenen, und von der Terz bis zur Sexte in allen unvollkommenen consonirenden Accorden. So ist z. B. hier



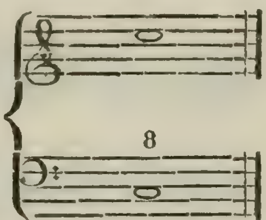
dieses G



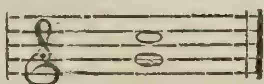
die Quinte des Basses



und das C in der Oberstimme dessen Octave

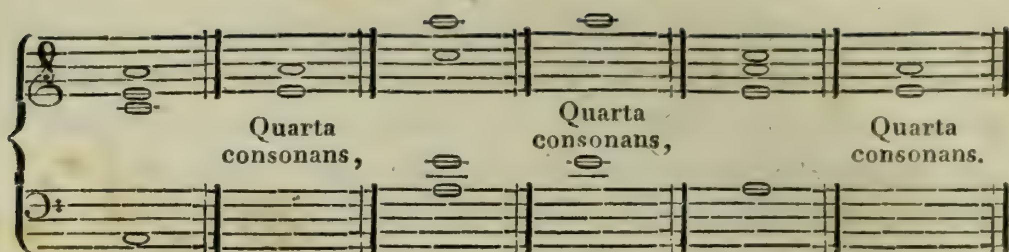


folglich bildet die mittlere Quinte zur Octave die wohlklingende Quarte

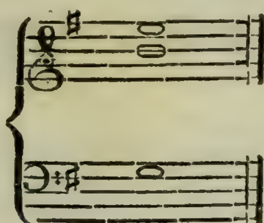


und so fort in verschiedenen Lagen; z. B.

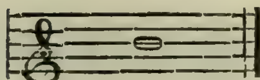
Quarta consonans, Quarta consonans, Quarta consonans.
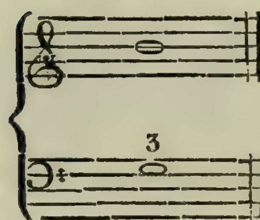


Eben so ist in diesem unvollkommenen Sext=Accorde:



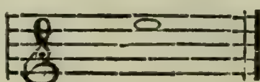
dieses **H**



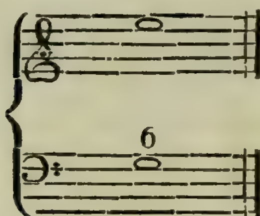
die Terz des Basses
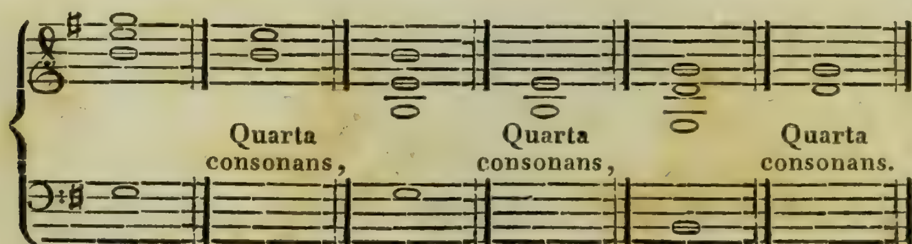


und **E**

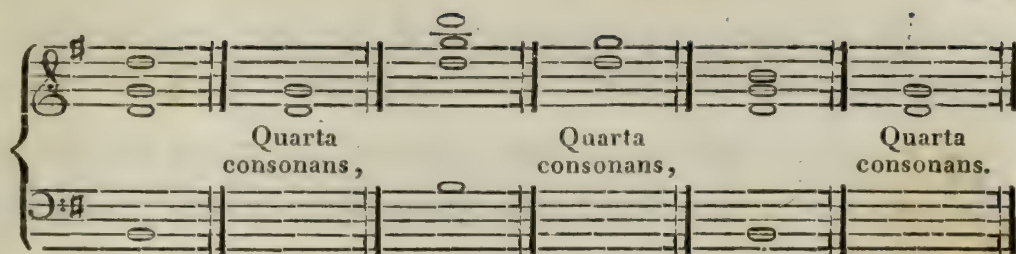


dessen Sexte



Folglich steht in dem Raume zwischen der Terz und der Sexte die wohlklingende Quarte:



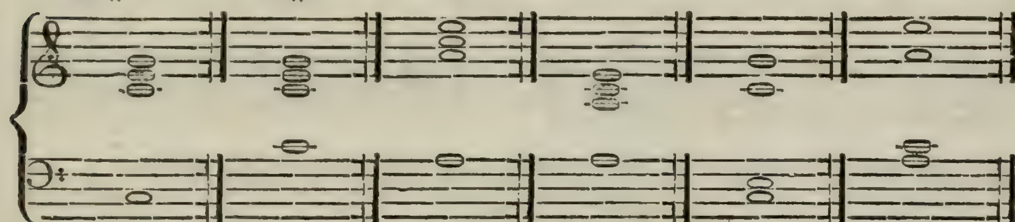


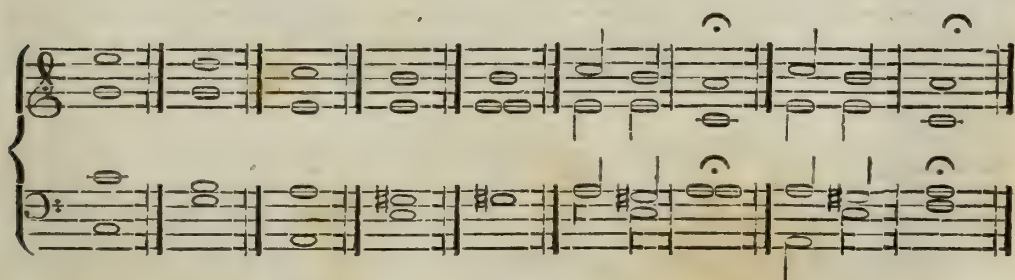
Wiewohl nun diese Intervalle hinsichtlich ihrer Stellung zur Grundstimme unbestritten consonirend sind, so ist dennoch ihr gegenseitiges Verhältniß von der Art, daß sie, wie eben gezeigt wurde, unter einander Quarten bilden, welche dem feinen Gehöre als Dissonanzen erscheinen, und daher im reinsten Satze unerlaubt sind.

Um dieser Klippe zu entgehen, wird es am zweckmäßigsten seyn, die Accorde in eine solche Lage zu bringen, daß dieses Intervall zu keinem der Übrigen jemahls in der Proportion einer Quarte steht, sondern immer entweder über dem Einklang, oder über der Octave der Baßstufe in der Qualität einer Quinte zum Vorschein kommt; z. B.

G
Quinte zur
Octave des
Basses.

G
Quinte zum
Einklang des
Basses.

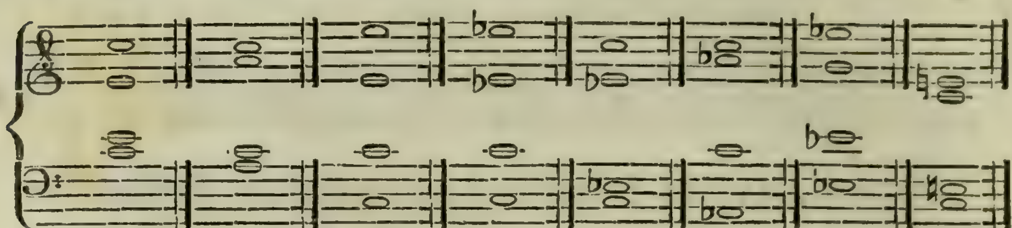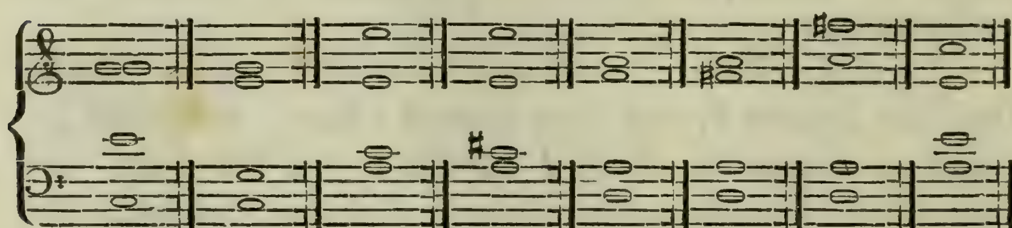




Bey dieser Verfahrungsart ist noch insbesondere zu beobachten:

1. Daß zuweilen die Terz verdoppelt werden müsse, um zwey reine Quinten zu vermeiden, obschon die verdeckten hier im mehrstimmigen Satze allerdings erlaubt sind. Bey einer solchen Terz-Verdoppelung kann sogar die Octave in der Ober- oder

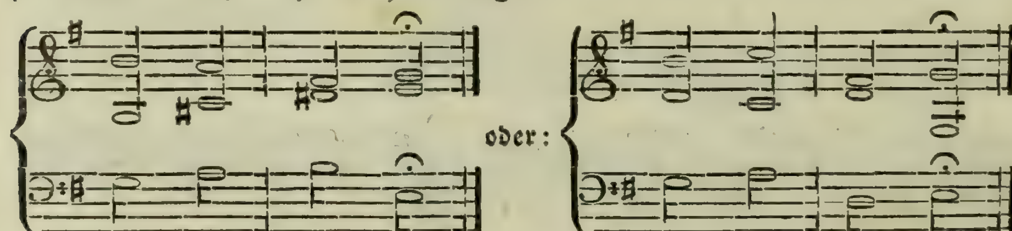
Mittelstimme liegen; denn da die Quinte fehlt, so ist auch die Entstehung einer wohlklingenden Quarte unmöglich.



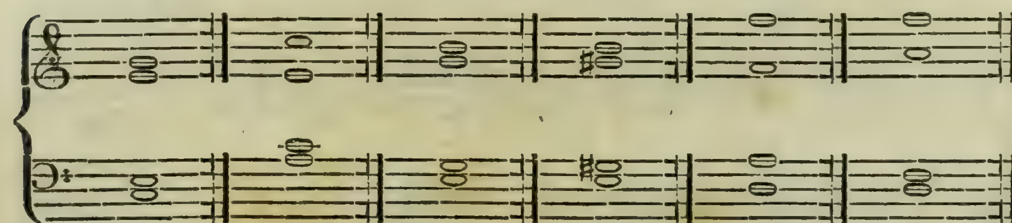
2. Aus einem ähnlichen Grunde, nähmlich wegen offenbarer Einklänge und Octaven, geht auch die Nothwendigkeit hervor, mitunter selbst die Quinte zu verdoppeln:



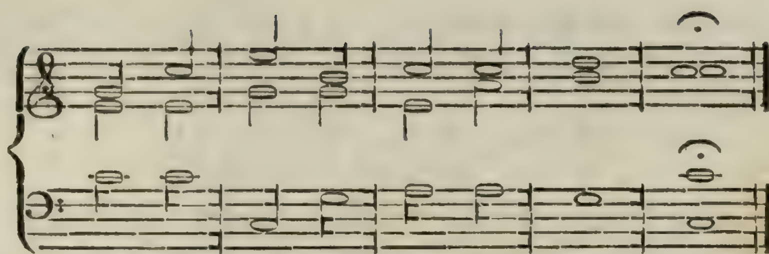
3. Endlich können auch die Terzen bey der Quinte verdoppelt werden; sowohl dreystimmig:



als im vierstimmigen Satze; wobey es sich von selbst versteht, daß diese Terzen nie Leittöne seyn dürfen.

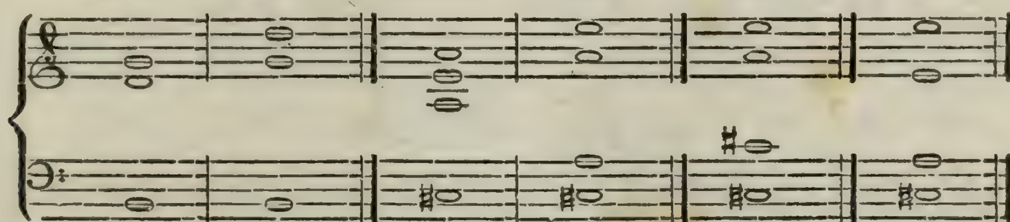


Doch bleibt immer jener Satz der schönste und reinste, in welchem nur lauter vollkommene Accorde ohne verdoppelte Terzen vorkommen; zur Abwechslung darf man anstatt der Terz mit der Quinte auch die Terz mit der Octave einmischen, allein der verdoppelte Einklang, oder die erhöhte Octave, gehört nur für den gänzlichen Schluß, weil ein solches a due in der Mitte zu leer klingen würde.

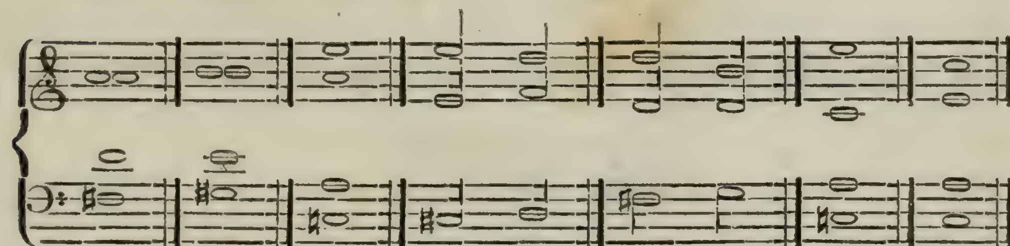


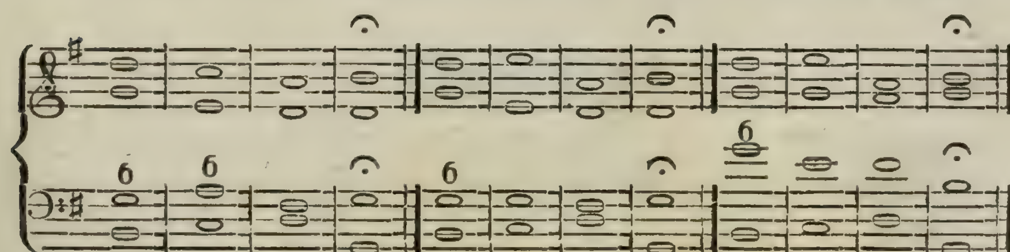
Weil man indeß durch dieses Verfahren ungemein beschränkt wird, so kann man sich die Freyheit nehmen, unvollkommene Accorde, nähmlich Sexten, unter die perfecten zu mengen; doch wohlgemerkt, wie bereits erinnert wurde, auf diese Weise, daß die wohlklingende Quarte in eine Quinte umgewandelt wird; nähmlich:

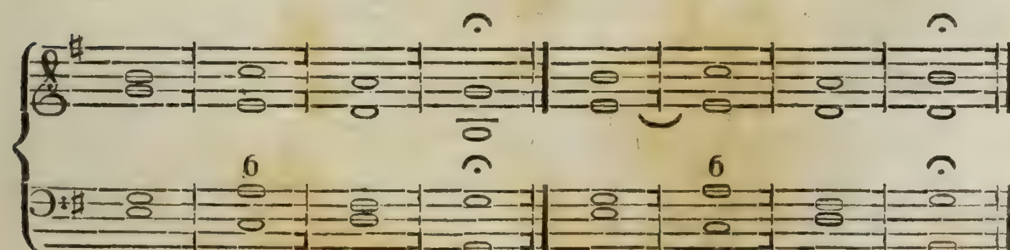
anstatt: also: anstatt: also: oder: oder:



oder: oder: oder:







Indem nun im reinsten Satze sowohl die consonirende Quinte, als der Quart-Sexten-Accord, nebst allen andern dissoniren-

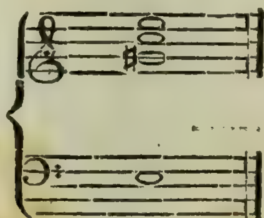
den Intervallen ausgeschlossen ist, so ergibt sich als Resultat, daß nur der harte und weiche vollkommene, und Sexten-Accord:

8 — 8 — 8 — 8
5 — 5 — 6 — ♭6
♯3 — ♮3 — ♯3 — ♭3

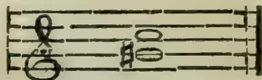
zur Verwendung übrig bleibt, wo bey ersteren, eben um die **Quarta consonans** zu vermeiden, nie die Octave, bey letzteren aber auf keinen Fall die Sexte in der Oberstimme liegen darf.

Bey den Sext-Accorden hat man sich, außer den verminderten und übermäßigen, noch vor jenen zu hüthen, in welchen:

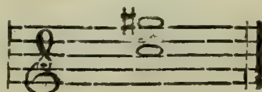
1. die Terz groß, die Sexte aber klein ist; z. B.



weil darin entweder eine verminderte Quarte

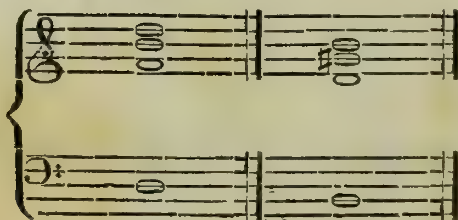


oder eine übermäßige Quinte enthalten ist:

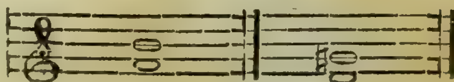


oder:

2. die Terz klein, und die Sexte groß ist; z. B.



indem dadurch ein **Tritonus**



oder eine falsche Quinte erzeugt wird.



Beyspiel im reinsten Satze, aus lauter perfecten Accorden bestehend.

Miserere.

Von Albrechtsberger.

Mi - se - re - re me - i De - us: se - cun - dum

Mi - se - re - re me - i De - us: se - cun - dum

Mi - se - re - re me - i De - us: se - cun - dum

Mi - se - re - re me - i De - us: se - cun - dum

mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.

mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.

mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.

mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - - - am.

Beyspiel im reinsten Satze, aus perfecten und imperfecten Accorden bestehend.

Von demselben.

Am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - a.

Am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - a.

Am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - a.

Am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te me - a.

et a pec - ca - to me - o me - o mun-da me.

et a pec - ca - to me - o me - o mun-da me.

et a pec - ca - to me - o me - o mun-da me.

et a pec - ca - to me - o me - o mun-da me.

Hymnus (ohne consonirender Quarte), sine Quarta consonante.

Andante. Von demselben.

Lau-da Si-on sal-va-to - rem, lau-da du - cem et pa- sto-

Lau-da Si-on sal-va-to - rem, lau-da du - cem et pa- sto-

Lau-da Si-on sal-va-to - rem, lau-da du - cem et pa- sto-

Lau-da Si-on sal-va-to - rem, lau-da du - cem et pa- sto-

rem, in hym-nis et can - ti-cis: Quantum po-tes, tantum

rem, in hym-nis et can - ti - cis: Quantum po-tes, tantum au-

rem, in hym-nis et can - ti-cis: Quantum po-tes, tantum

rem, in hym-nis et can - ti-cis: Quantum po-tes, tantum

au- de, quia ma-jor om-ni laude, quia major omni laude, nec lauda -

de, quia ma-jor om-ni laude, quia major omni laude, nec lau-

au- de, quia ma-jor om-ni laude, quia major omni laude, nec lau-

au- de, quia major omni laude,

re suf - fi - cis, nec lau - da-re suf - fi - cis.

da - re suf-fi- cis, lau - da - re suf - fi - cis.

da - re suf- fi - cis, lau - da - re suf - fi - cis.

nec lau-da - re, lau - da - re suf-fi - cis.

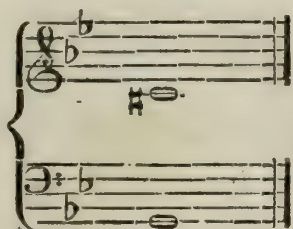
85.

Wenn große Sorgfalt und Behutsamkeit erfordert wird, um einen Satz durchaus strenge in dieser reinsten Schreibart, mit lauter Consonanzen durchzuführen, so verlangt die kluge Benützung und Anwendung der dissonirenden verminderten und übermäßigen Intervalle gleichfalls eine durch Übung und Erfahrung gegründete Sicherheit.

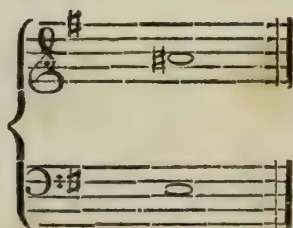
Zu diesem Zwecke wollen wir diese so wichtigen Intervalle einzeln nochmahls wiederhohlt anführen, und alles Erinnernswerthe nachträglich hinzufügen.

86.

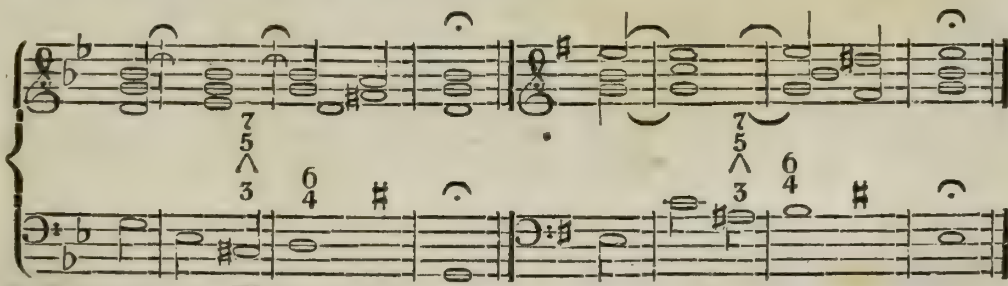
Der Sitz der verminderten Terz, welche nur in Moll-Tonarten vorkommt, ist, wie bekannt, auf der übermäßigen Quarte des Grundtons; z. B. auf **Cis** in **G-moll**,



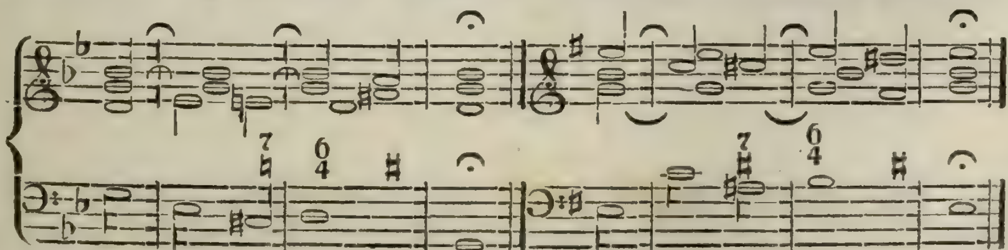
auf **Ais** in **E-moll**.



Diese verminderte Terz muß stets schon als Vorbereitung im letzten Accorde liegen, abwärts aufgelöst, der Verwechslung mit der kleinen Terz halber durch den Telemanischen Bogen bezeichnet werden, und die falsche Quinte nebst der verminderten Septime im Gefolge haben, wie nachstehendes Beyspiel zeigt:

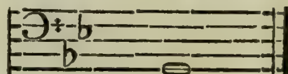


Man kann sie daher eigentlich als Surrogat der kleinen Terz im verminderten Sept-Accord betrachten, unter welcher Gestalt sie auch, als weniger hart klingend, häufig gefunden wird; nähmlich:



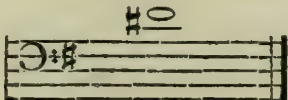
87.

Die **verminderte Quarte**, ihrer Natur nach eigentlich nur mittelst Ligatur vorbereitete Terz des Quint-Sext- oder verminderten Septimen-Accordes, ist auf dem siebenten großen Ton (der empfindlichen Note, Semitonium modi) in allen Moll-Scalen gegründet, nähmlich

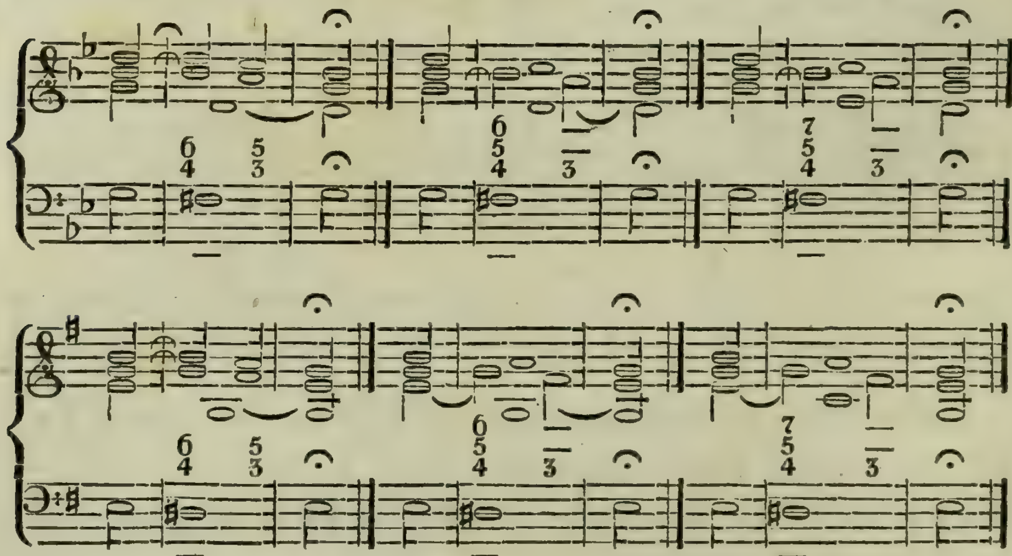
in **G-moll** 

auf **Fis** 

in **E-moll** 

auf **Dis**  u. s. w.
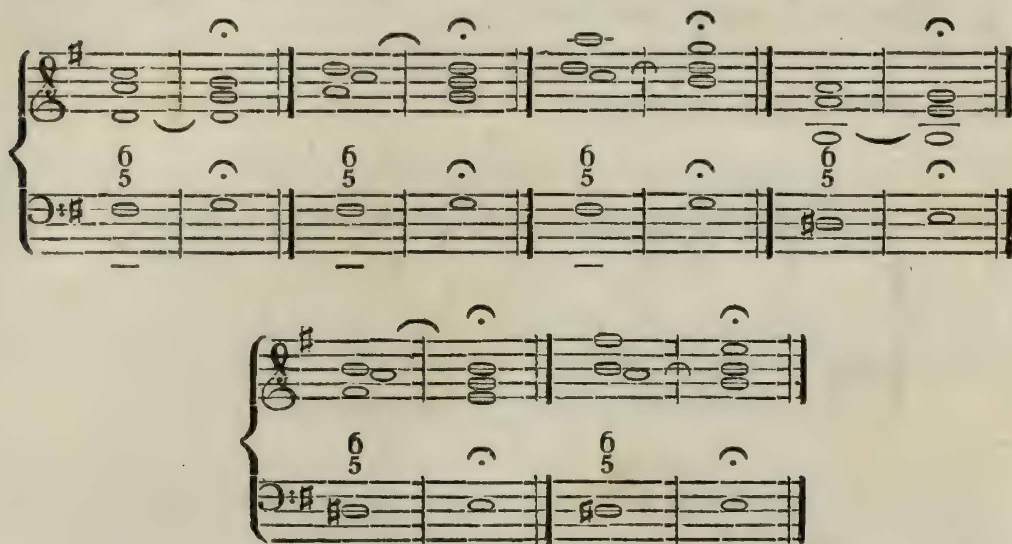
übrigens aber in der Behandlungsart durchaus der verminderten Terz ähnlich; indem sie gleichfalls schon im vorhergehenden Accorde vorbereitet liegen, und abwärts aufgelöst werden muß; z. B.



88.

Auf derselben Stufe, nähmlich auf der großen Septime, sowohl in Dur- als Moll-Tonarten, hat die **verminderte** oder
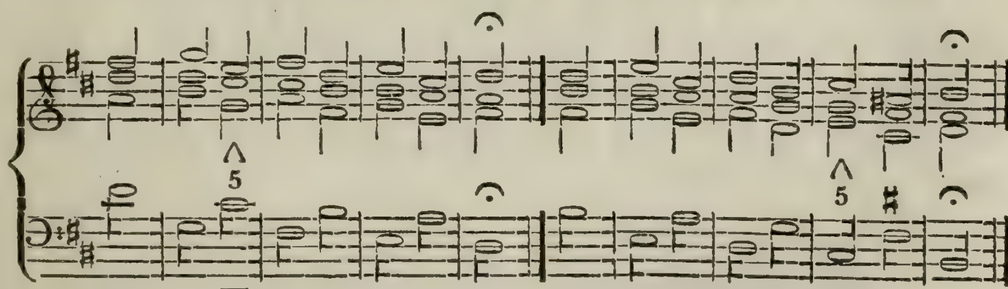
falsche **Quinte** ihren Sitz. Sie hat zu Begleitern die kleine Terz und Sexte, kann vorbereitet oder frey angeschlagen werden, muß jedoch im letzteren Falle sich abwärts auflösen, z. B.



89.

Eben dort hat in Dur-Scalen auch die **kleine Quinte**, welche nebst der kleinen Terz die reine Octave im Gefolge hat, ihren Platz; in weichen Tonleitern jedoch auf der zweyten großen Stufe, der großen Secunde; voraus gesetzt nähmlich bey einem springenden Basse und im a quatro.

Dieser verminderte Dreyklang ist derselbe, welchen man durch den Telemanischen Bogen zu characterisiren pflegt, und indem diese Quinte als eine unvollkommene Consonanz anzusehen, ist auch weder Vorbereitung noch Auflösung erforderlich, z. B.

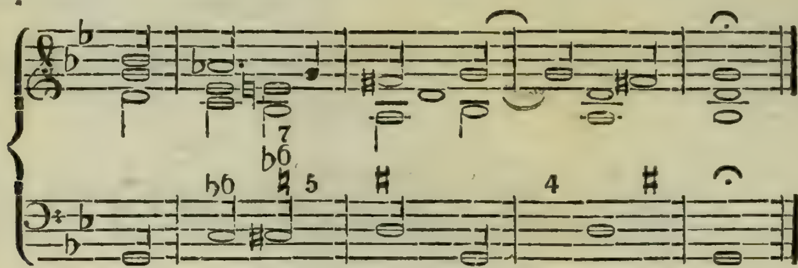


90.

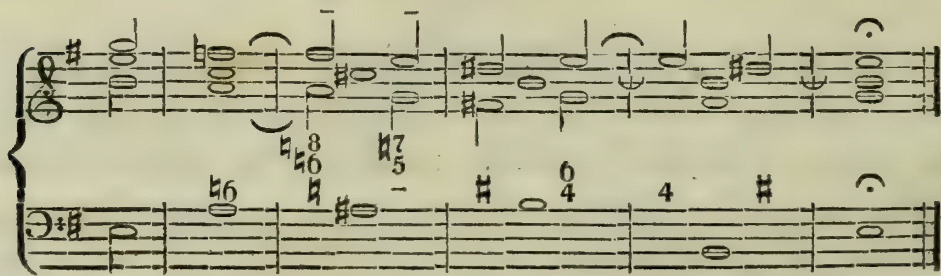
Der Sitz der **verminderten Sexte** ist auf der übermäßigen Quarte, und kommt nur in weichen Tonarten vor, z. B.



Man findet selbe im verminderten Septimen-Accorde, wo sie als Vorhalt der falschen Quinte erscheint, vorbereitet und abwärts aufgelöset werden muß:

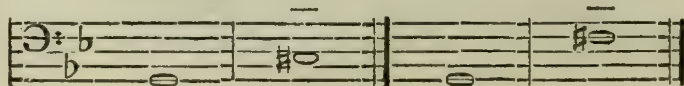


So wie die falsche Quinte von der verminderten Sexte, kann auch zu gleicher Zeit die verminderte Septime von der verminderten Octave aufgehalten werden, z. B.

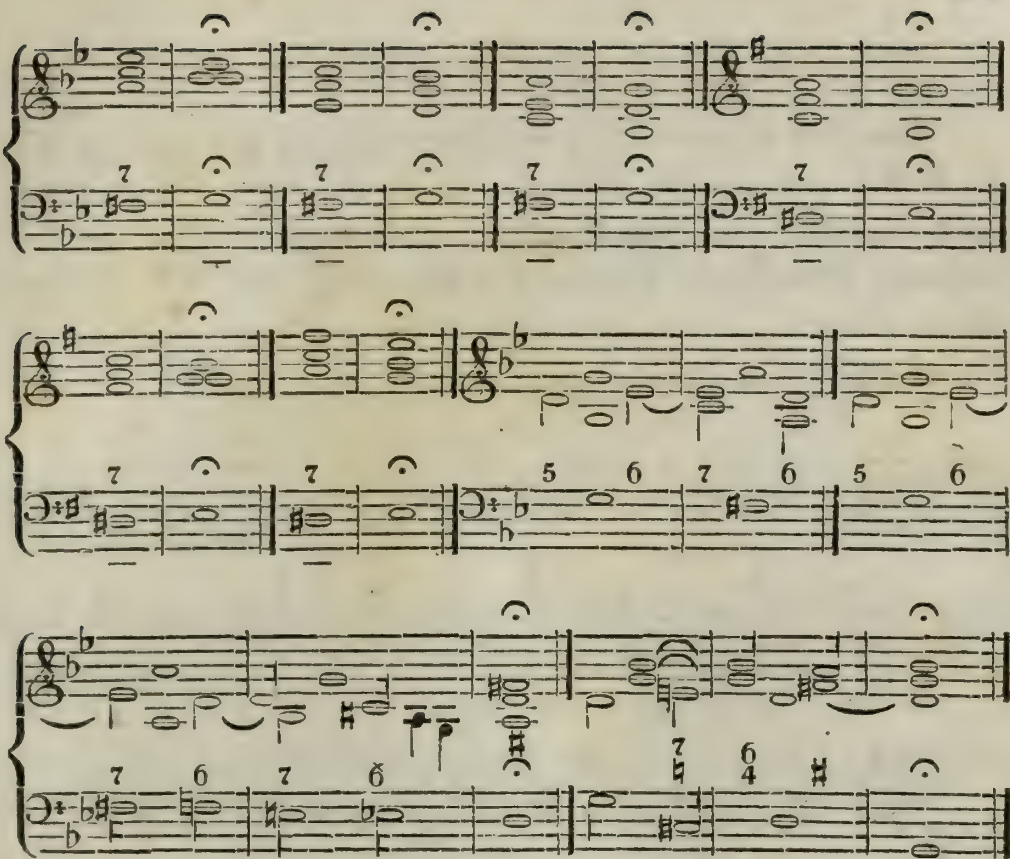


91.

Ebenfalls nur in Moll-Scalen kann die verminderte Septime gebraucht werden. Ihr Sitz über der Grundstimme ist entweder der **Tritonus** (die übermäßige Quarte) oder die siebente große Stufe (der Leitton, das **Semitonium modi**, die **nota sensibilis**) z. B.

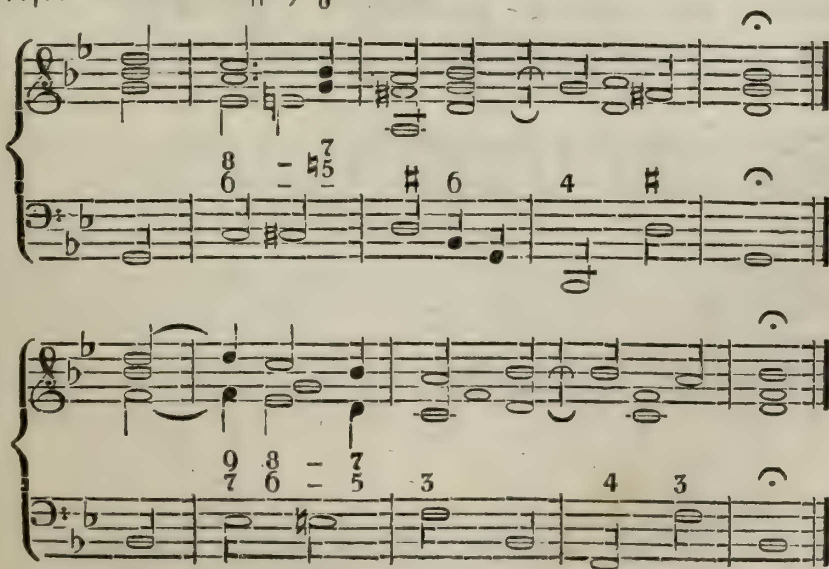


Sie kann sowohl frey angeschlagen, als vorbereitet werden; im ersteren Falle ist sie gewöhnlich mit der kleinen Terz und falschen Quinte gepaart; doch immer verlangt sie die Auflösung hinab·



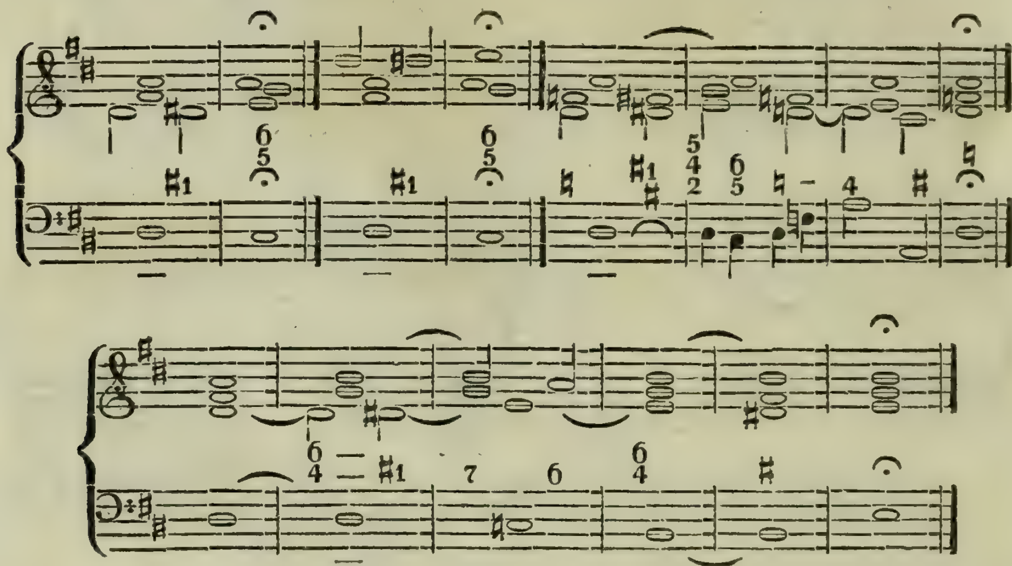
92.

Aus Obigem ergibt sich demnach, daß die verminderte Octave eigentlich das Aufhaltungs-Intervall der zunächst folgenden Septime sey, sowohl in Dur- als Moll-Scalen gleichfalls auf der übermäßigen Quarte ihren Sitz habe, von der Terz mit der Quinte oder Sexte begleitet werde, vorbereitet und abwärts aufgelöset werden müsse; z. B.
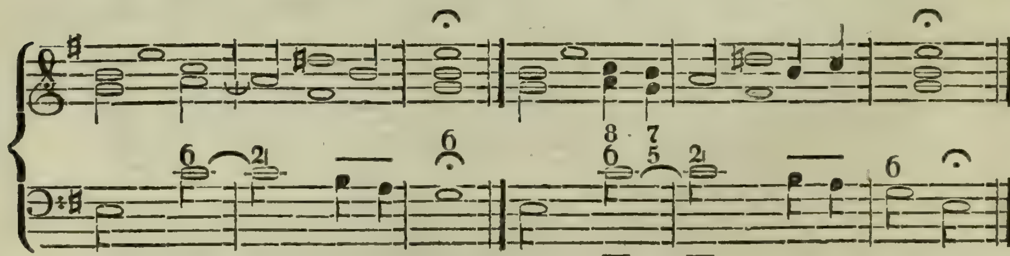


93.

Von den übermäßigen Intervallen ist der übermäßige Einklang gewisser Maßen nur als ein regelmäßiger Durchgang anzusehen. Er hat in allen Tonleitern seinen Sitz auf dem Einklang (Grundton, Prime, **Tonica**) selbst, wird von der Terz mit der Quinte, oder von der Quarte mit der Sexte begleitet, und hinauf gelöset; z. B.



94.

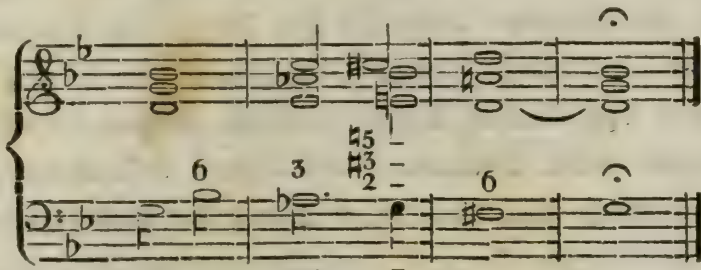
Der Sitz der übermäßigen Secunde ist in Moll-Scalen die kleine Sexte; die Bindung liegt in der Grundstimme, und muß abwärts sich auflösen; zu Gefährten hat dieses dissonirende Intervall die übermäßige Quarte mit der großen Sexte.



95.

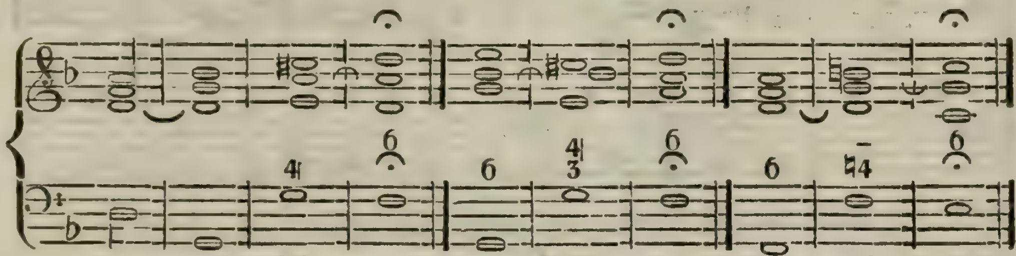
Die übermäßige Terz, von der großen Secunde und übermäßigen Quinte begleitet, ist ein vorausgenommener (anti-

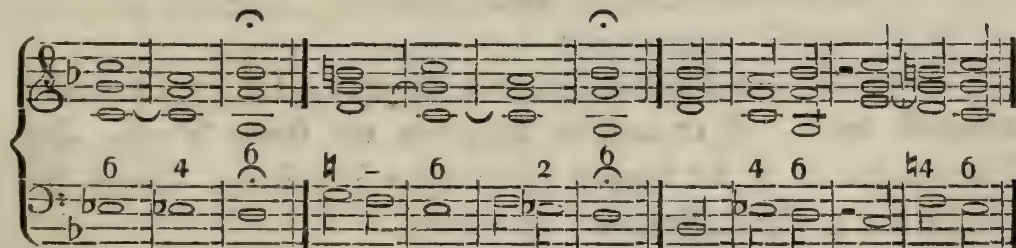
cipirter Accord, der sich in die Terz, übermäßige Quarte und Sexte verwandelt, und in allen weichen Tonleitern auf der kleinen Secunde seinen Sitz hat; z. B.
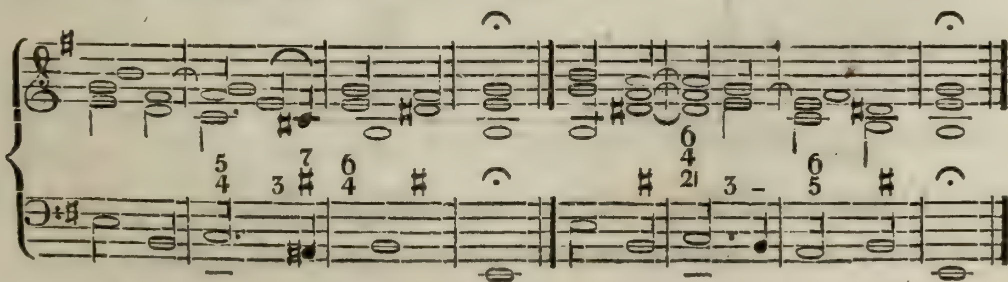


96.

Wenn die übermäßige Quarte mit der Secunde oder kleinen Terz nebst der großen Sexte verbunden ist, so hat sie in allen Scalen, harten oder weichen Geschlechtes, ihren Sitz auf der reinen Quarte; sie kann frey, oder im Durchgang angebracht, soll jedoch immer aufwärts aufgelöset werden; z. B.



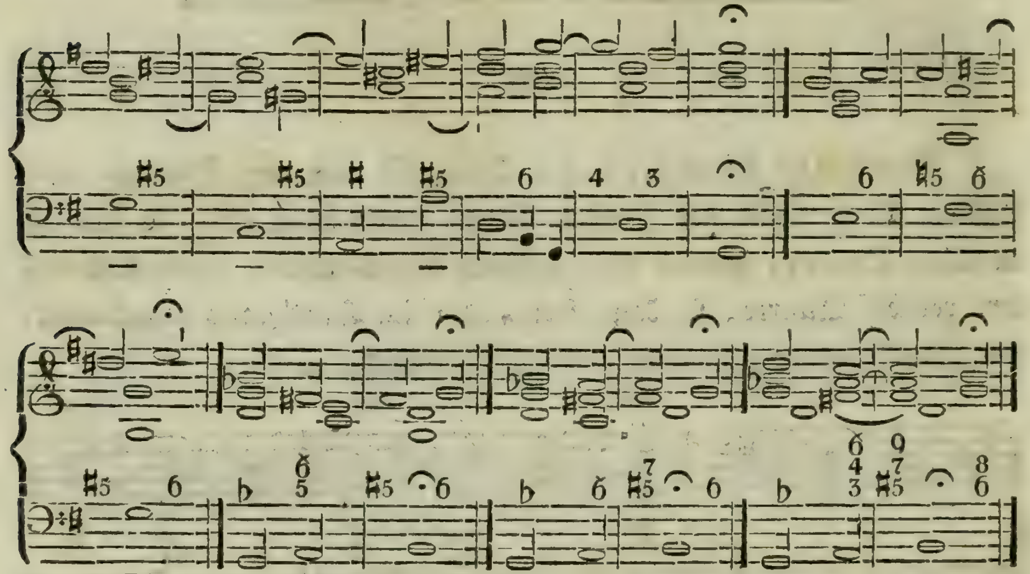


Kommt jedoch dieses Intervall in weichen Tonleitern gebunden mit der Quinte und Octave, oder als Vorhalt mit der übermäßigen Secunde und großen Sexte vor, so ist ihr Sitz auf der kleinen Sexte; z. B.



97.

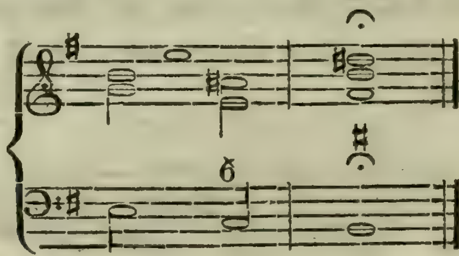
Der Sitz der *übermäßigen Quinte* — welche sowohl durchgehend als gebunden aufwärts ihre Auflösung nimmt, ist, in Dur-Scalen, auf allen harten Dreyklängen; in Moll-Tonarten jedoch nur auf der kleinen Terz, woselbst sie von der Terz und Octave begleitet wird. Verbunden mit andern dissonirenden Intervallen müssen indeß auch natürlicher Weise die Gefährten wechseln.



98.

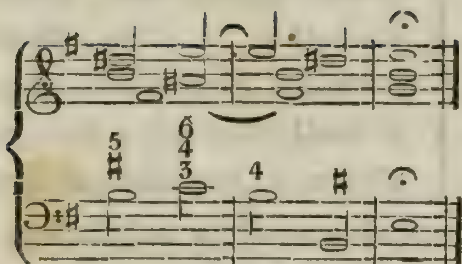
Der Sitz der *übermäßigen Sexte*, die stets aufwärts aufgelöst wird, ist in weichen Tonarten die kleine Sexte. Der Stamm-Accord ist der doppelt verminderte Dreyklang. Dieses Intervall hat zu Gesellschaftern, entweder:

a) die verdoppelte große Terz; z. B.



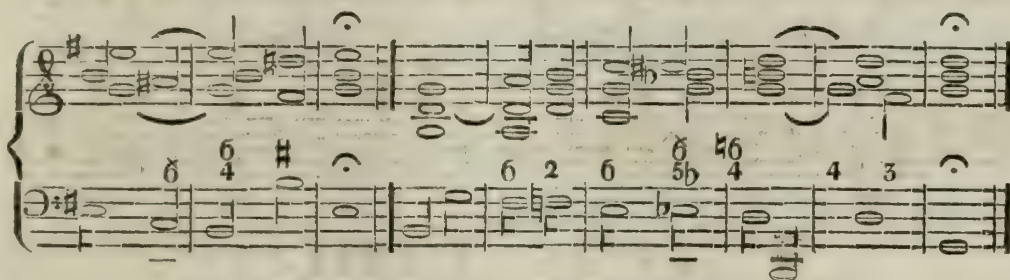
oder:

b) die große Terz mit der übermäßigen Quarte, welche letztere jedoch als Quinte schon vorbereitet liegen muß; z. B.



endlich:

c) wenn der Quart = Sexten = Accord darauf folgt: die große Terz mit der reinen Quinte, auch in Dur = Scalen; z. B.



99.

Obschon ein jedes Tonstück in einer Haupt = Tonart steht, worin es beginnen, und nach der Regel auch enden muß, so würde es dennoch ermüdend seyn, und Monotonie (Eintönigkeit) erzeugen, wollte man immer in einer und eben derselben Tonart verweilen.

„Varietas delectat!" ist ein eben so altes, als wahres Sprichwort; darum, wenn ein Satz im Grundton so lange fortgesponnen wurde, bis diesen das Gehör als Tonica fest und bestimmt erkannt und aufgefaßt hat, so erheischen es die Gesetze der Mannigfaltigkeit, daß man allmählig in andere Tonarten ausweiche, und dieses heißt moduliren.

Modulation ist demnach die Kunst, durch eine Accorden = Folge geschickt, ungezwungen, natürlich, fließend, zuweilen überraschend und unerwartet, nahe und ferne Tonarten zu verbinden.

Aus jeder Tonart kann man auf die einfachste Weise in fünf verwandte Neben = Tonarten ausweichen; z. B.

Von C-dur nach
- G-dur (Dominante, Quinta toni);
- E-moll (Ober-Terz, Tertia toni);
- A-moll (Ober-Sexte, Sexta toni);
- D-moll (Secunde, Secunda toni);
- F-dur (Ober-Quarte, Quarta toni);

und diesen Cyclus endlich wieder da beschließen, von wannen wir ausgewandert sind, nähmlich in C-dur.

C-dur, G-dur, E-moll, A-moll, D-moll, F-dur, C-dur.

Eben so aus den weichen Tonarten; z. B.

Von A-moll nach
- C-dur (kleine Ober-Terz, Tertia toni);
- E-moll (Dominante, Quinta toni);
- G-dur (kleine Septime, Septima toni);
- D-moll (Ober-Quarte, Quarta toni);
- F-dur (Ober-Sexte, Sexta toni);

und dann wieder zurück in die Heimath.

A-moll, C-dur, E-moll, G-dur, D-moll, F-dur, A-moll.

100.

Die natürlichste Art, aus einem Tone in den andern, nächst verwandten (allenfalls in die Dominante) zu moduliren, ist demnach diese, daß man den kleinen Septimen-Accord dieser Tonart, oder eine Umkehrung desselben, zum Übergang benützt; z. B:

Von C-dur nach G-dur.

Hier verweilt die Harmonie sechs Accorde hindurch in der Grund-Tonart C-dur; erst beym siebenten wendet sie sich mit dem übermäßigen Quart-Secunden-Accord:

a
fis
d
c

welcher von dem kleinen Septimen-Accorde

c
a
fis
d

herstammt, nach der Dominante, G-dur.

Oder: von A-moll nach E-moll.

Auch in diesem Beyspiele geschieht der Tonwechsel im siebenten Griffe durch die Quart-Secunden-Harmonie

dis
h
fis
a

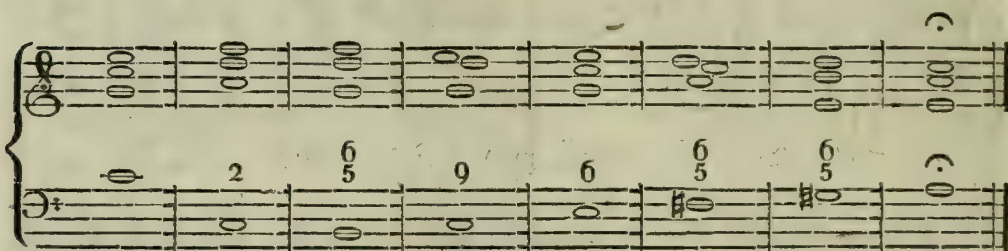
gleichfalls eine Umkehrung des Septimen-Accordes

a
fis
dis
h

welche den Weg zur Tonart **E**-moll bahnt.

101.

Ein anderer Leit-Accord ist die falsche Quinte mit der Sexte; z. B. von **C**-dur nach **A**-moll:



Erst beym sechsten Anschlag

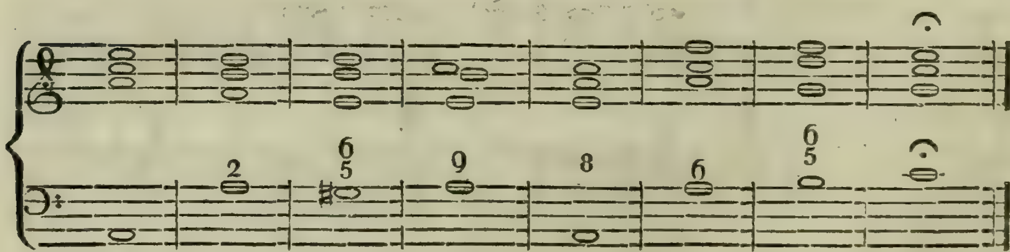
d
c
a
fis

beginnt die Modulation; hier findet noch überdieß ein Trugschluß (Inganno) Statt, denn das Gehör erwartet die Cadenz in **G**-dur; allein der zunächst folgende Quint-Sext-Accord

d
h
e
gis

löst jeden Zweifel, und leitet überraschend nach **A**-moll.

Oder: von **A**-moll nach **C**-dur.



Der sechste Accord

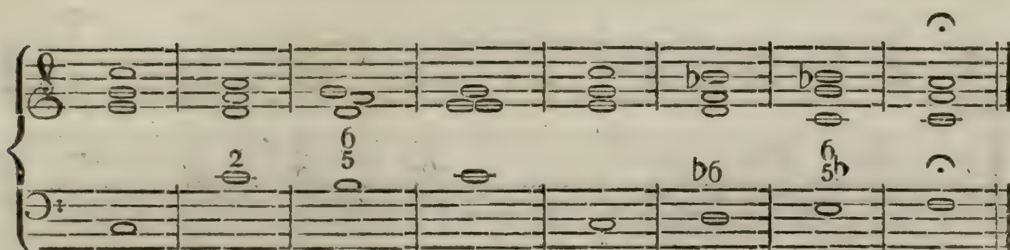
f
c
a
a

bereitet die folgende Quint-Sexte

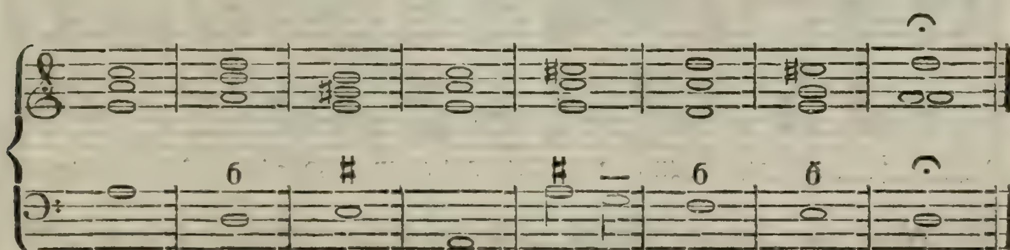
f
d
g
h

vor, und diese ist die natürlichste Einleitung zur **C-dur**-Harmonie.

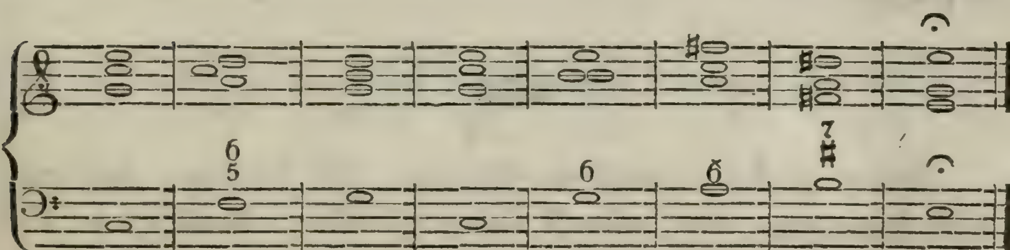
Oder: von **C-dur** nach **F-dur**.



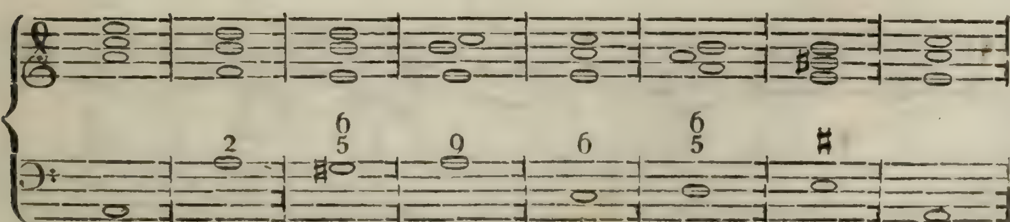
Auch die große Sexte mit der kleinen Terz ist ein Ausweichungs-Accord; z. B. von **A-moll** nach **D-moll**.

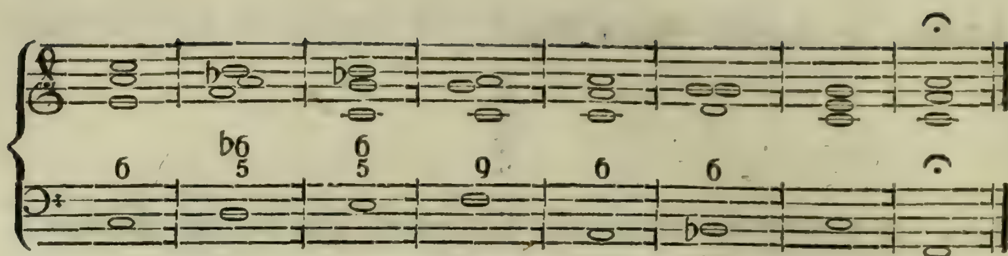


Oder: von **C-dur** nach **E-moll**.

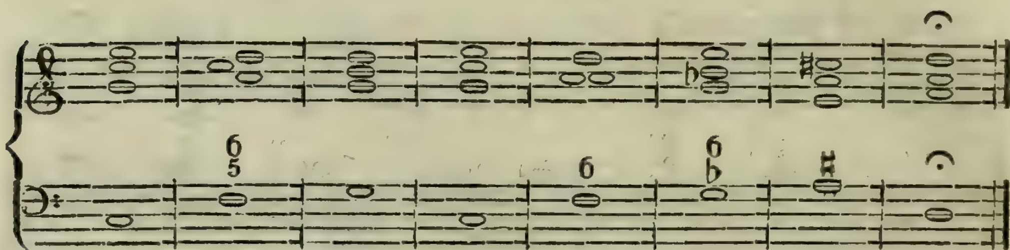


Oder: von **A-moll** nach **F-dur**.

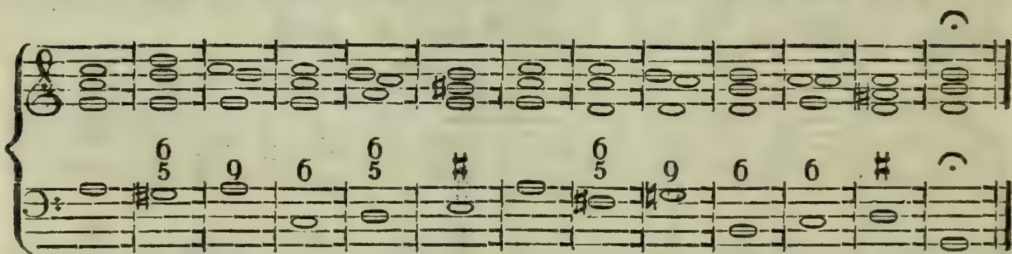




Oder: von C-dur nach D-moll.



Oder: von A-moll nach G-dur.

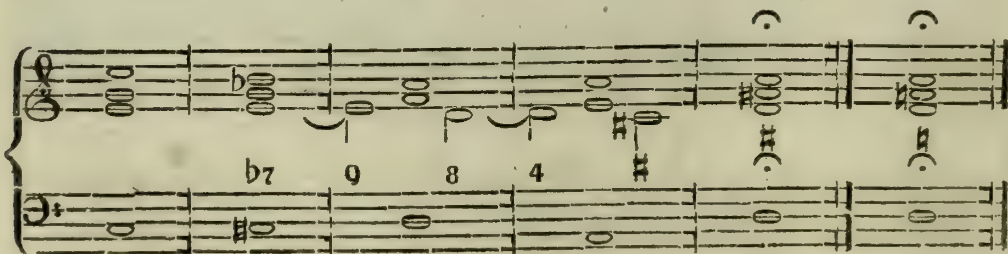


Hier im achten Griffe gibt schon der Quint-Sexten-Accord einen Fingerzeig, wohin sich die Modulation neigen will, doch erst die Sexte im eilften Anschlag entscheidet fest und bestimmt für G-dur.

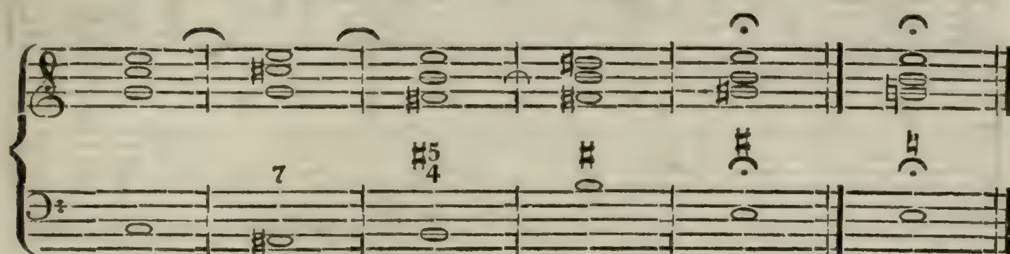
102.

Ferner ist die verminderte Septime sehr bequem, um von einem Grundtone aus, mittelst einiger Zwischen-Accorde, in alle übrigen Tonarten zu moduliren; z. B.

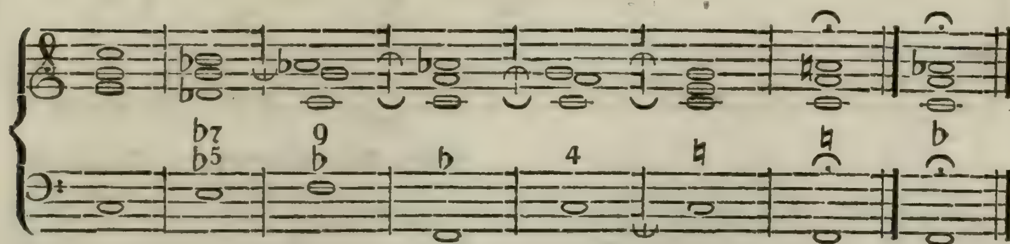
Von C-dur nach D-dur, oder: D-moll.



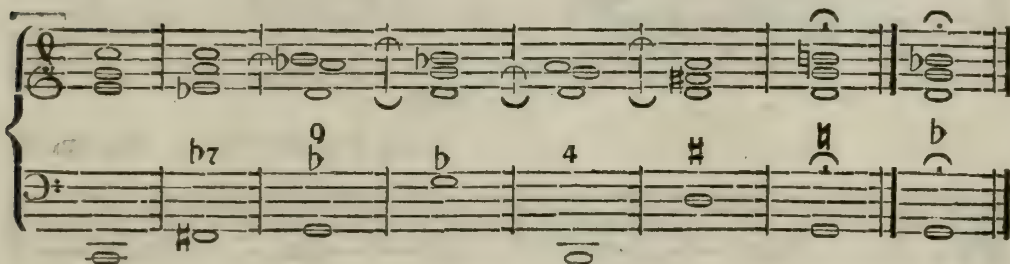
Nach **E-dur** oder: **E-moll.**



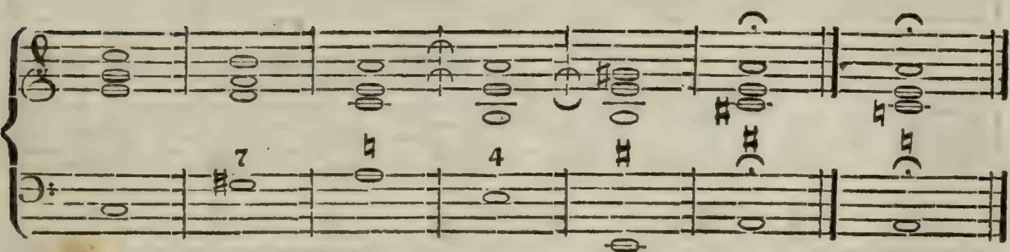
Nach **F-dur** oder: **F-moll.**



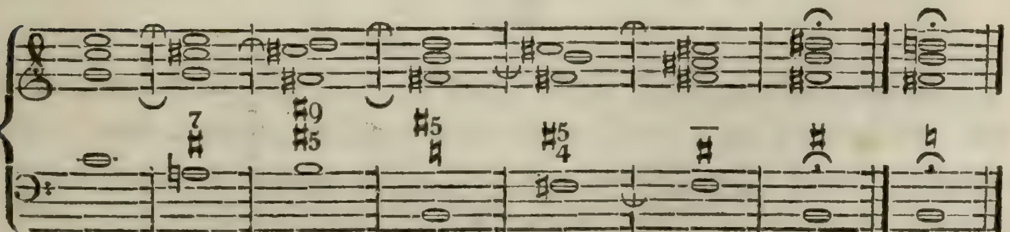
Nach **G-dur** oder: **G-moll.**



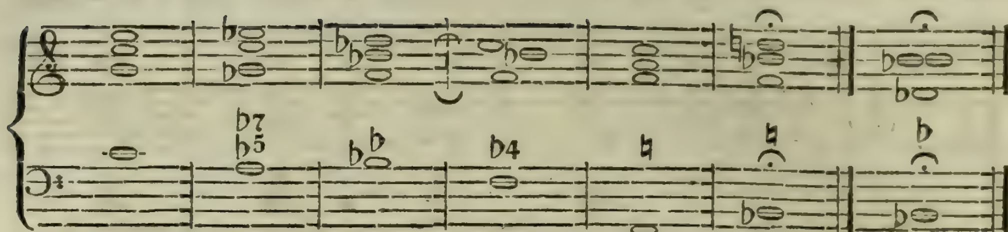
Nach **A-dur** oder: **A-moll.**



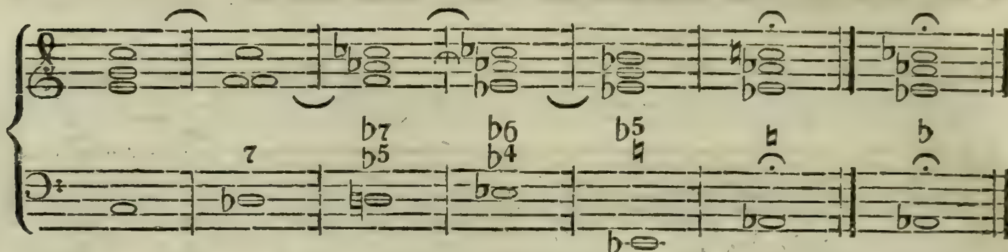
Nach **H-dur** oder: **H-moll.**



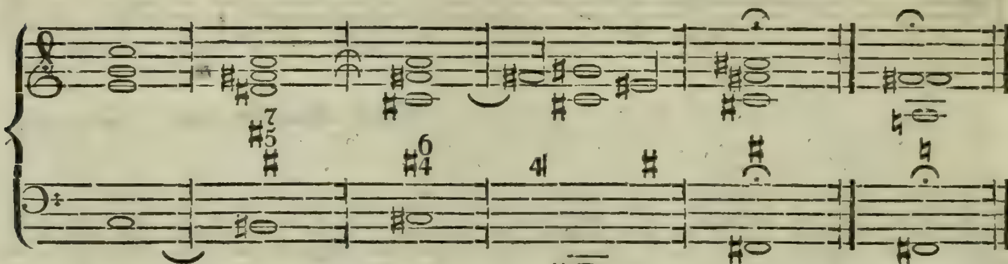
Nach B-dur oder: B-moll.



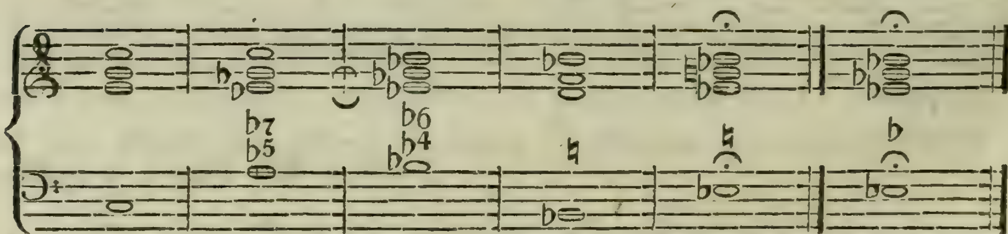
Nach As-dur oder: As-moll.
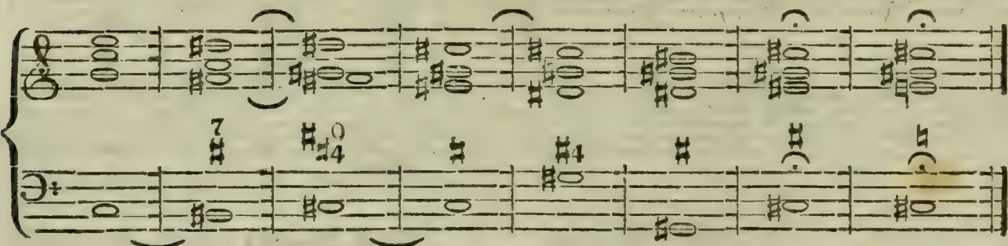


Nach Fis-dur oder: Fis-moll.



Nach Es-dur oder: Es-moll.



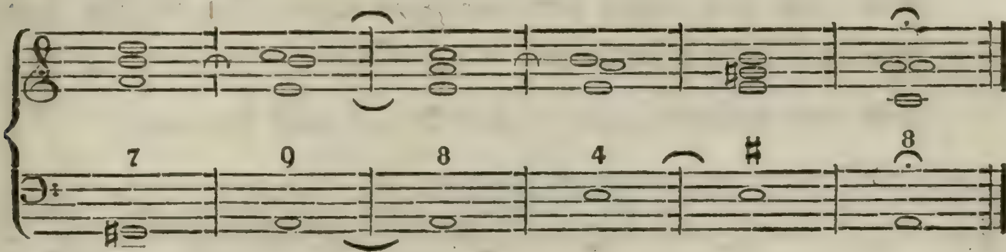
Nach Cis-dur oder: Cis-moll.



103.

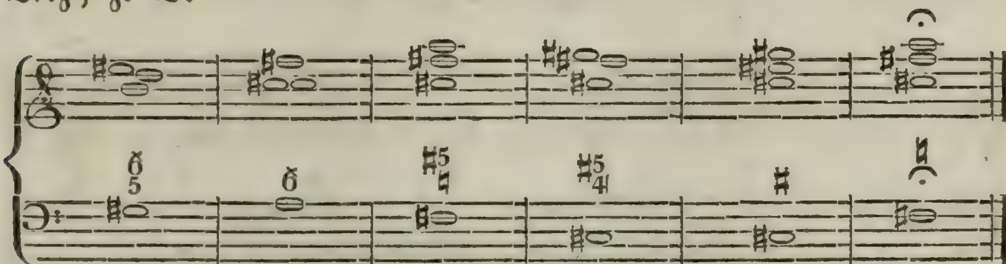
Noch läßt sich dieser Accord, welcher in dieser Beziehung auch der mehrdeutige oder enharmonische genannt wird, auf vierfache Weise umgestalten, wodurch man immer in eine andere Tonart ausweichen kann; nähmlich:

a) mit der verminderten Septime, falschen Quinte, und kleinen Terz; z. B.



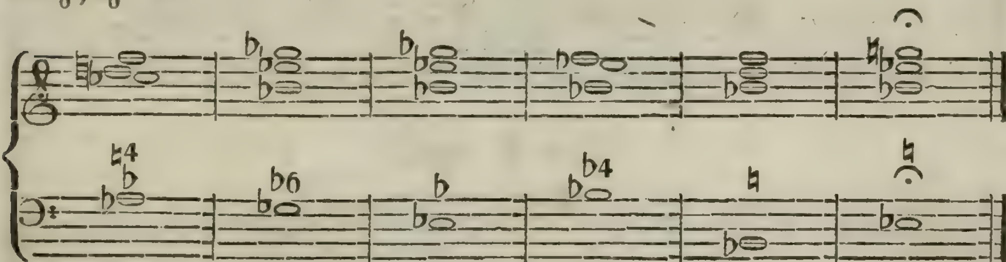
104.

b) mit der großen Sexte, verminderten Quinte, und kleinen Terz; z. B.



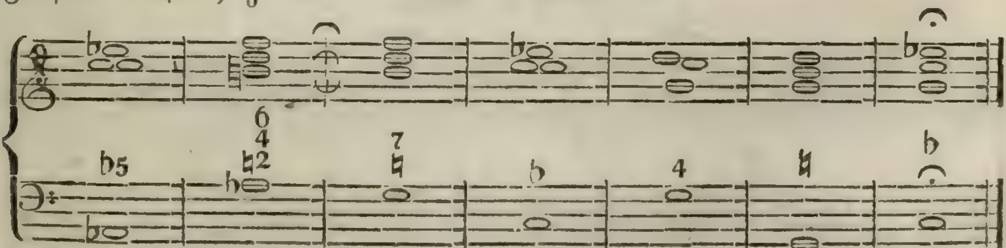
105.

c) mit der großen Sexte, übermäßigen Quarte, und kleinen Terz; z. B.



106.

d) mit der übermäßigen Secunde, übermäßigen Quarte, und großen Sexte; z. B.



107.

Aber auch von einem und demselben reinen Dreyklange kann man durch geschickte Wendungen in alle Scalen moduliren; z. B.

Von dem vollkommenen **C-dur**-Accord nach **Des-dur.**

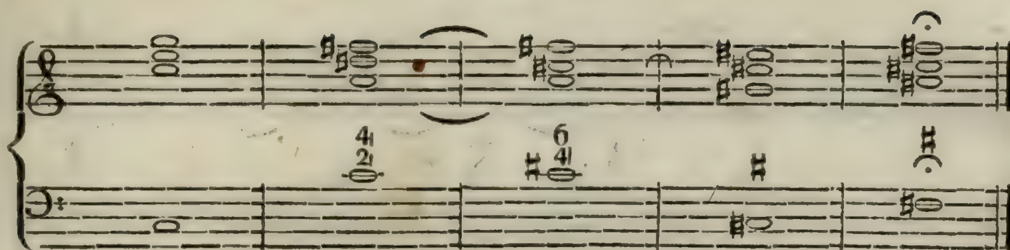
Nach **D-dur.**

Nach **Es-dur.**

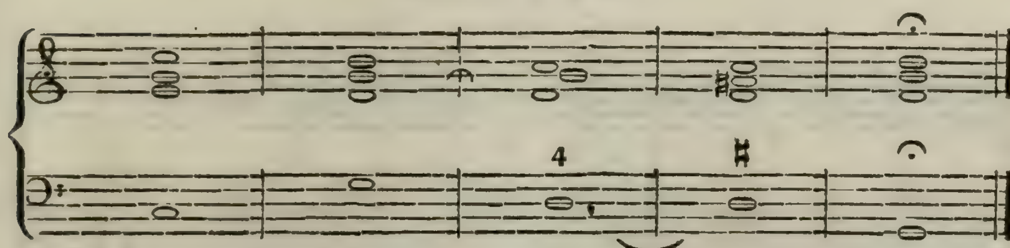
Nach **E-dur.**

Nach **F-dur.**

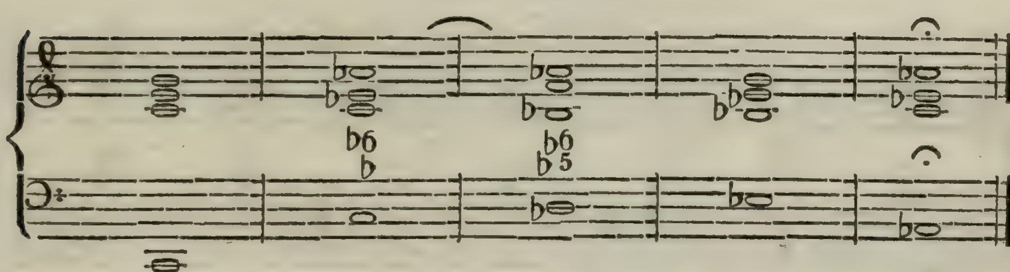
Nach Fis - dur.



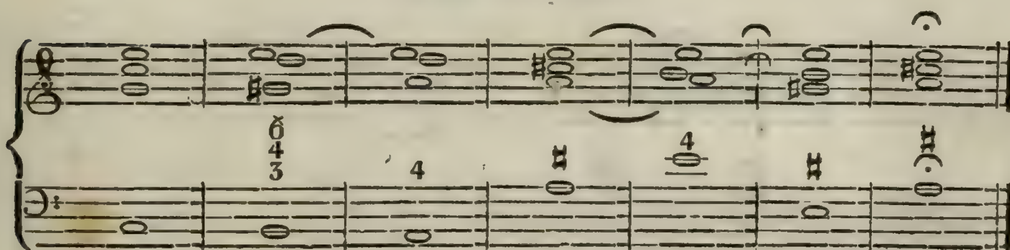
Nach G - dur.



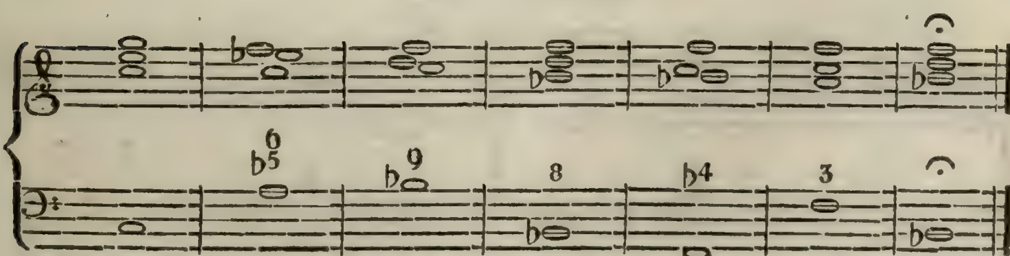
Nach As - dur.



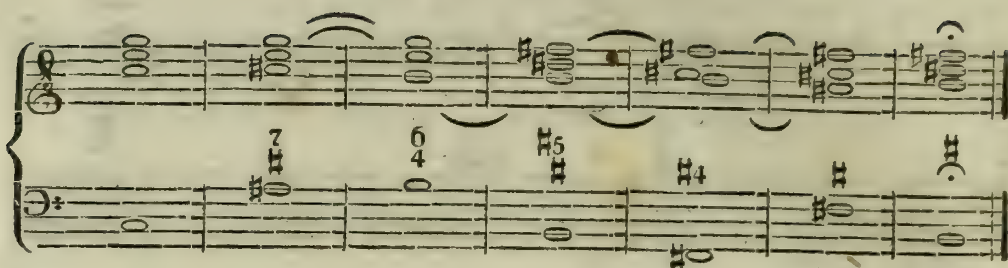
Nach A - dur.
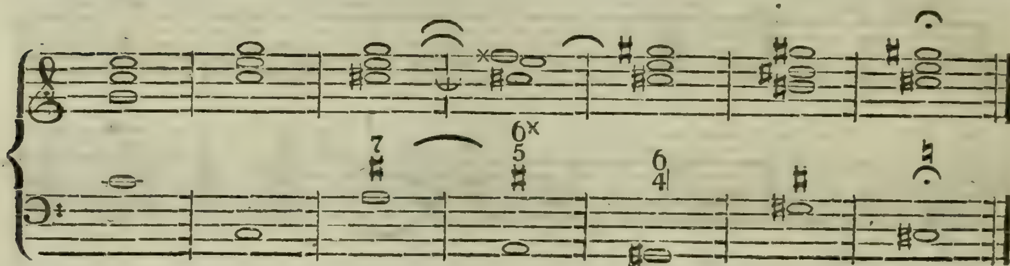


Nach B - dur.



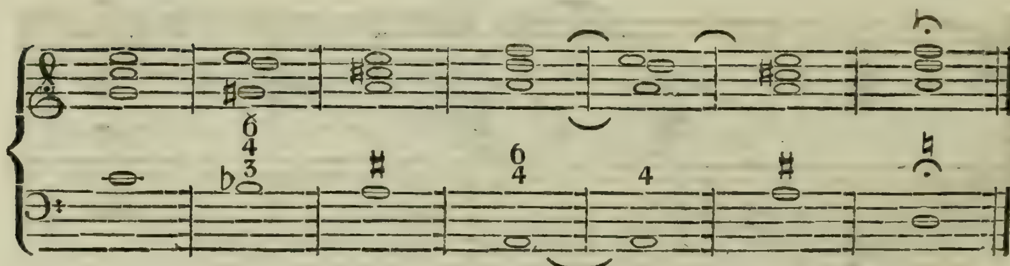
Nach H-dur.



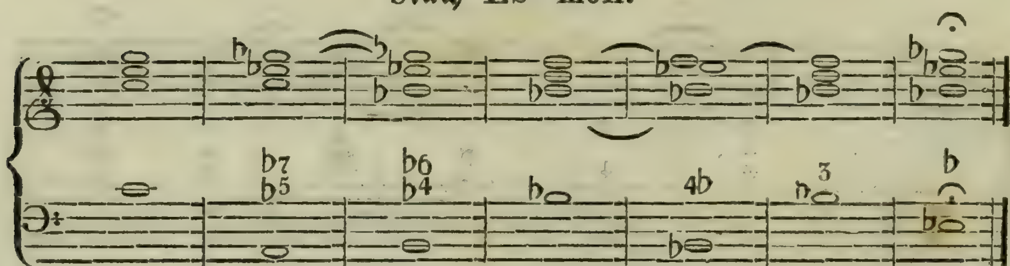
Nach Cis-moll.



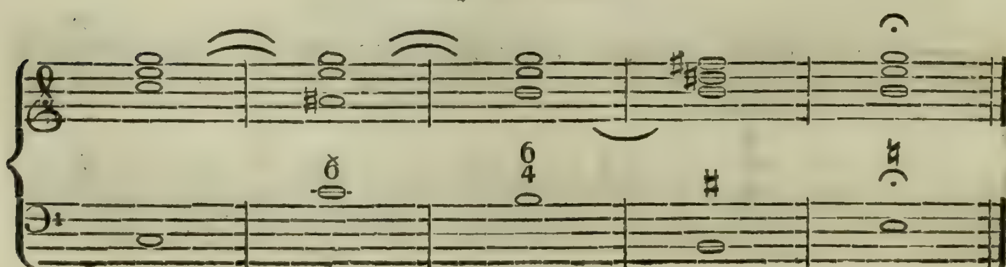
Nach D-moll.



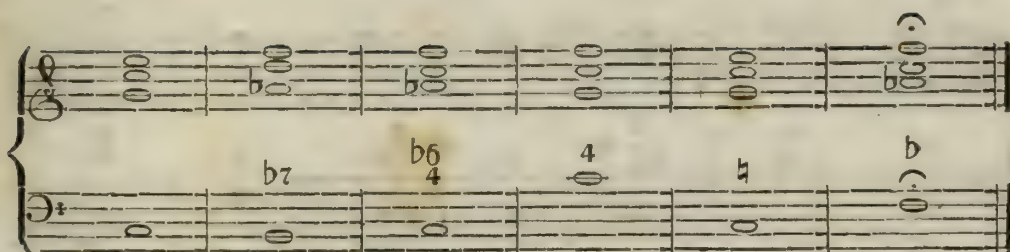
Nach Es-moll.



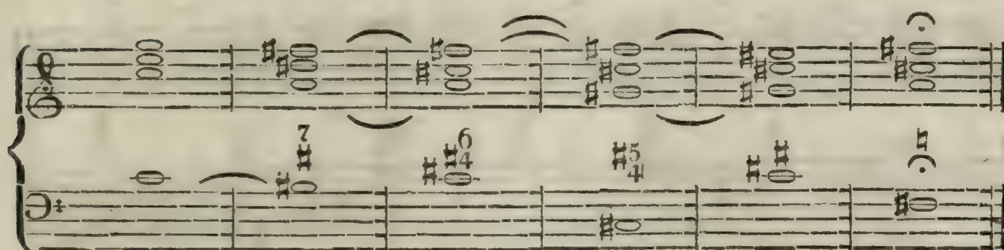
Nach E-moll.



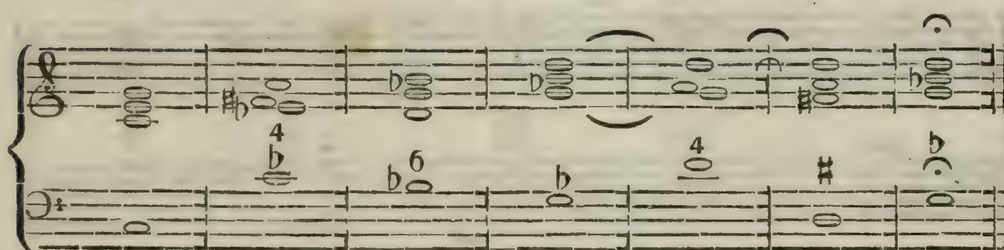
Nach F-moll.



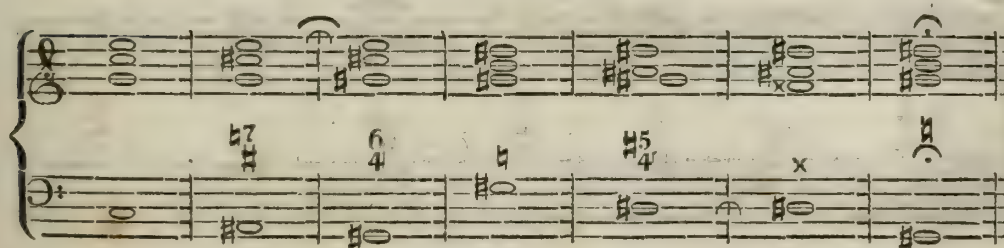
Nach Fis-moll.



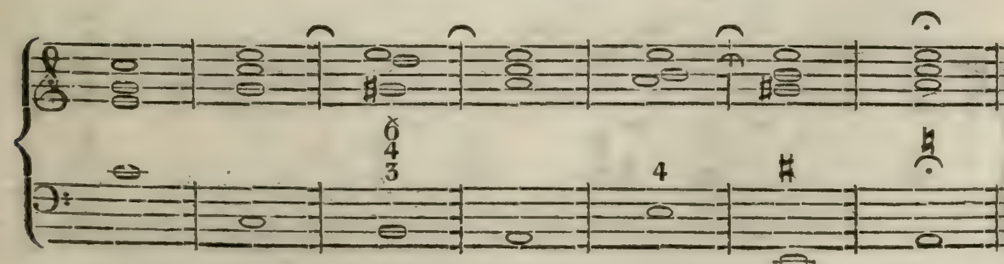
Nach G-moll.



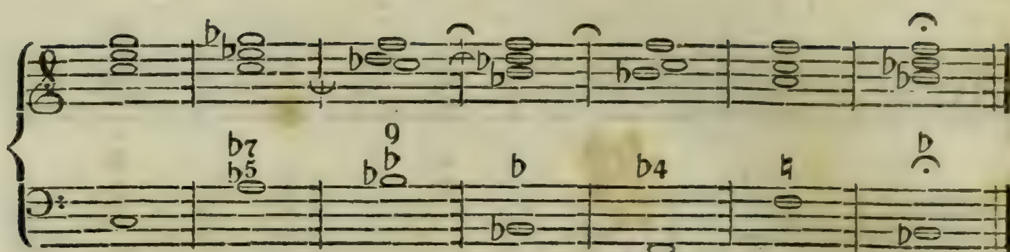
Nach Gis-moll.



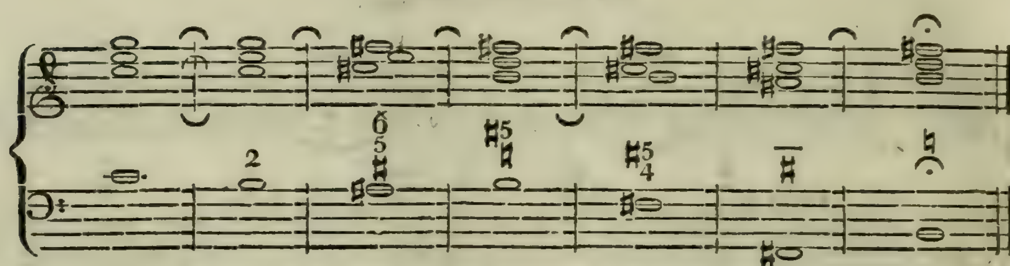
Nach A-moll.



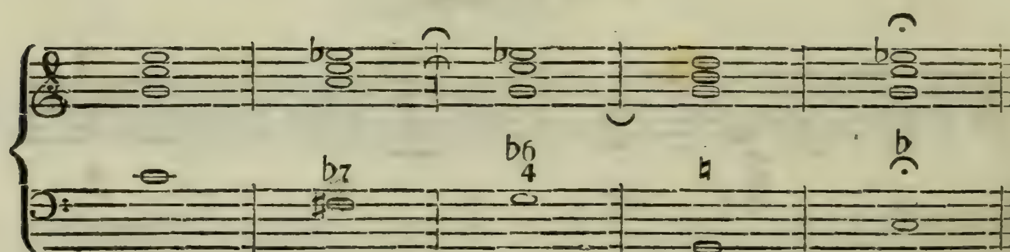
Nach B-moll.



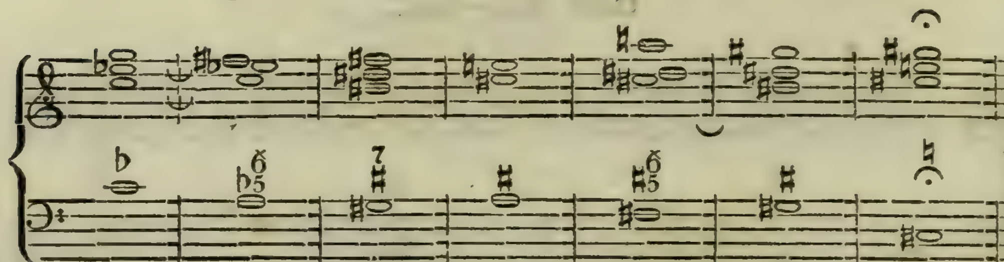
Nach H-moll.



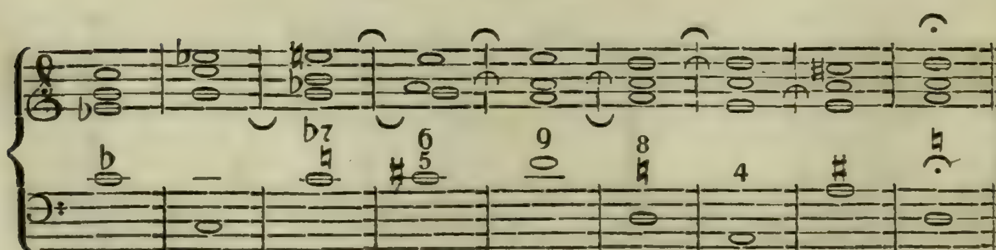
Nach C-moll.



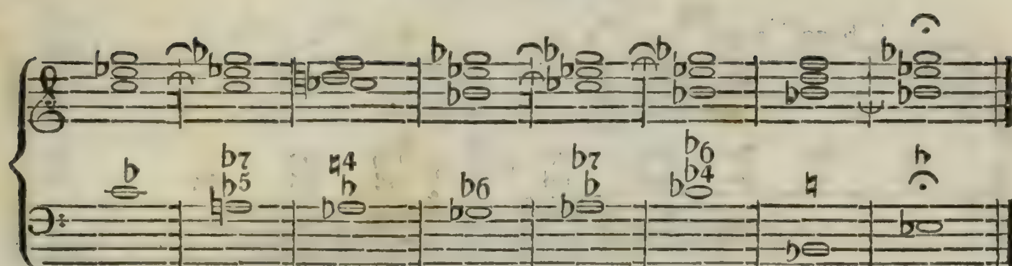
Ferner: von C-moll nach Cis-moll.



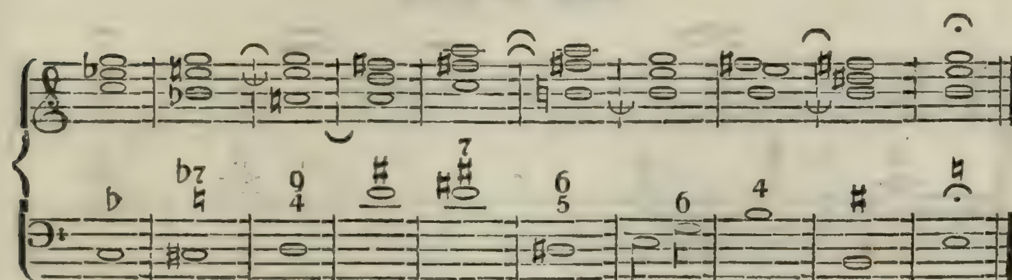
Nach D-moll.



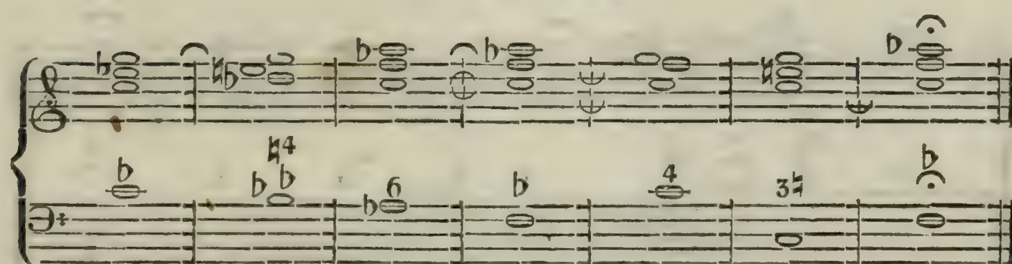
Nach Es-moll.



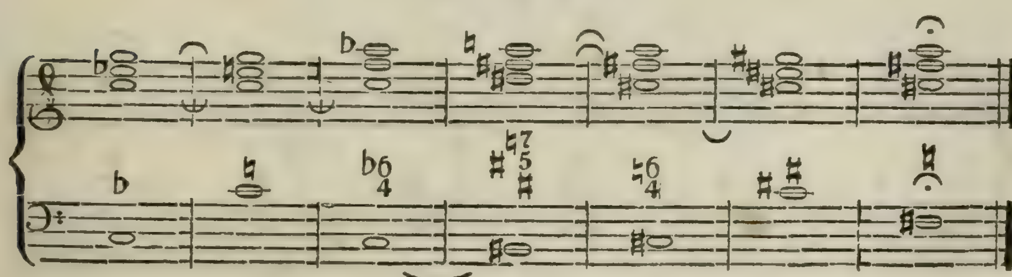
Nach E-moll.



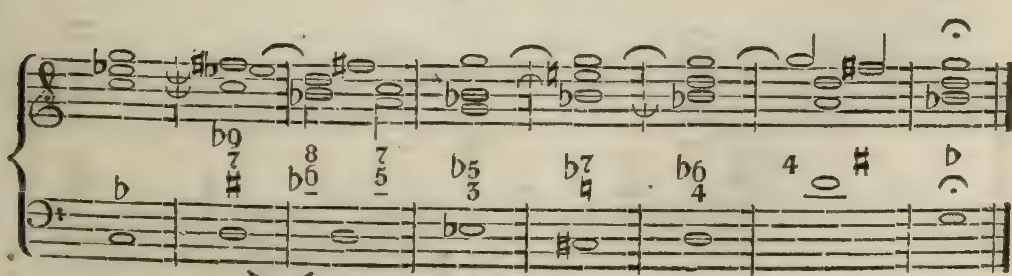
Nach F-moll.



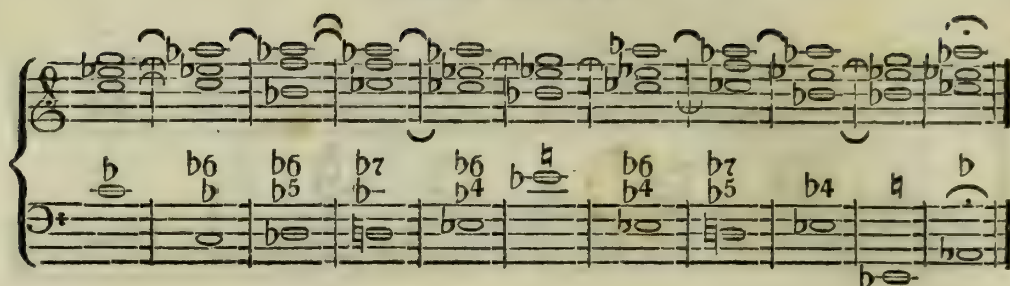
Nach Fis-moll.



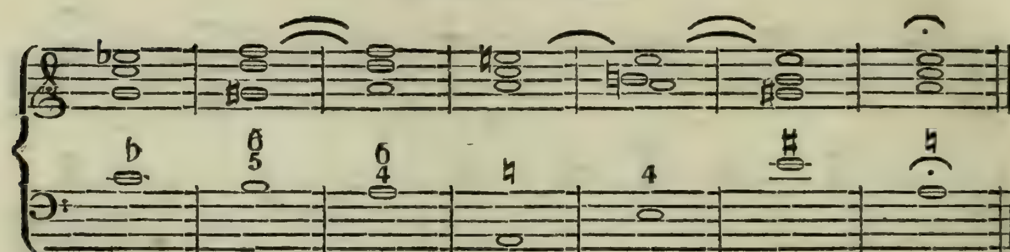
Nach G-moll.



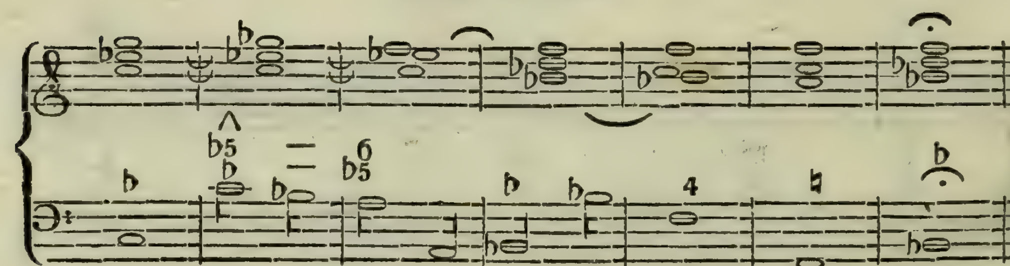
Nach As-moll.



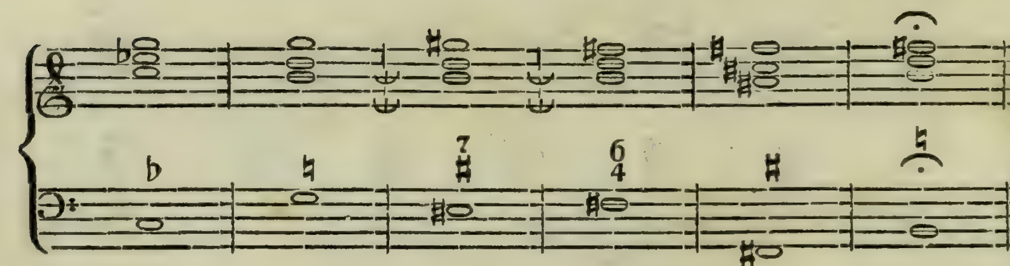
Nach A-moll.



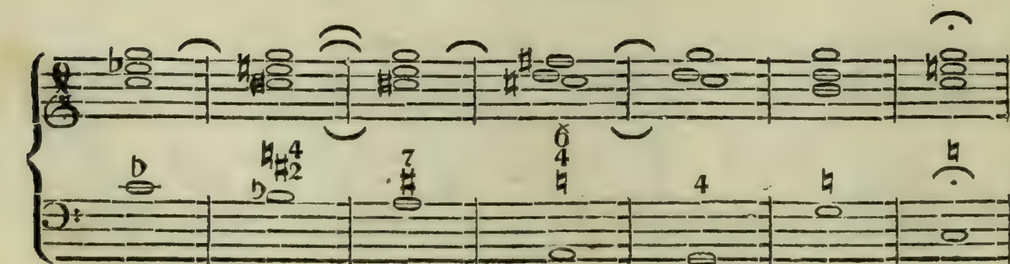
Nach B-moll.



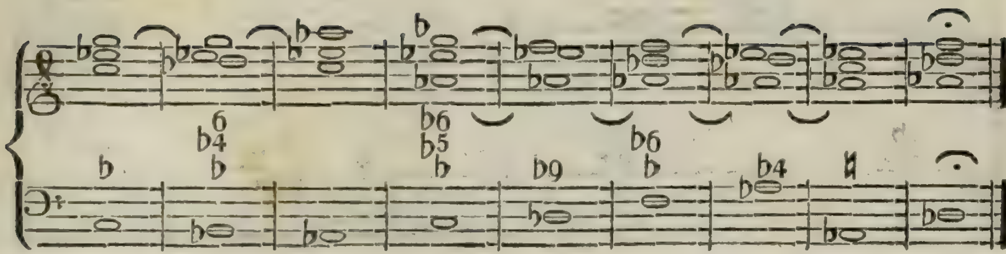
Nach H-moll.



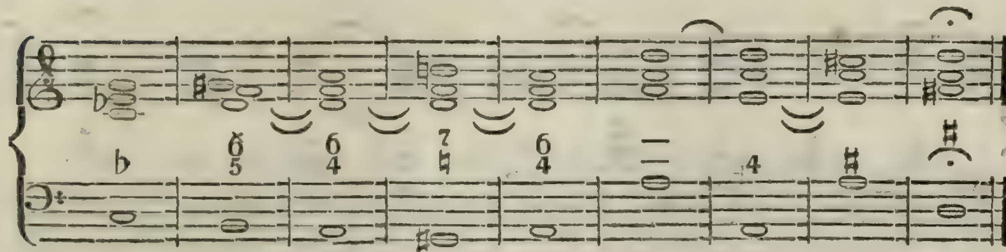
Nach C-dur.



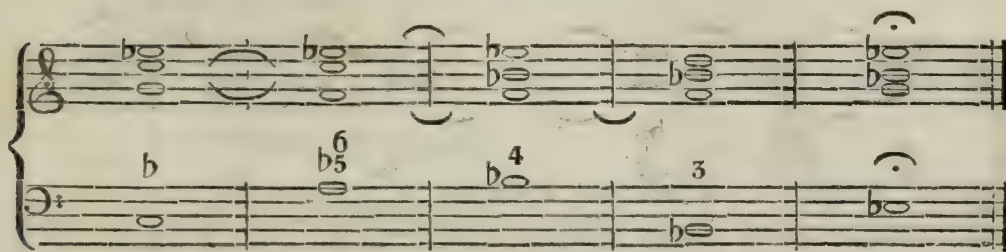
Nach Des-dur.



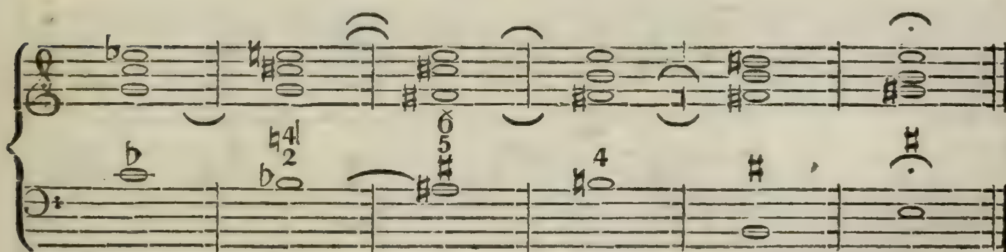
Nach D-dur.



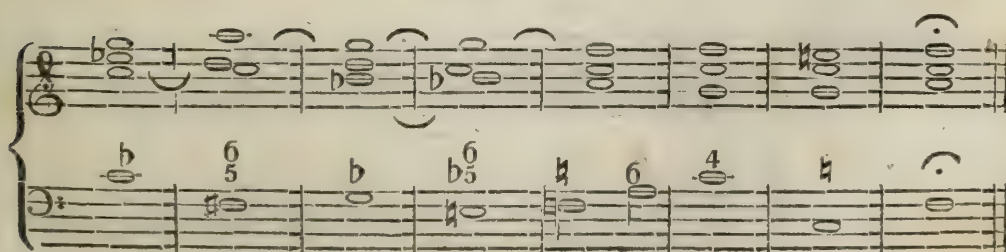
Nach Es-dur.



Nach E-dur.

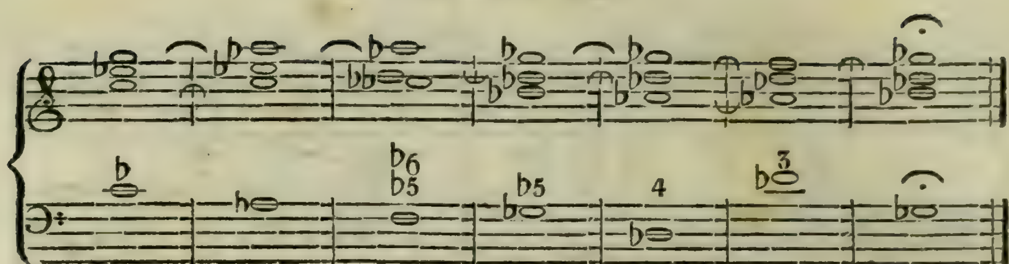


Nach F-dur.

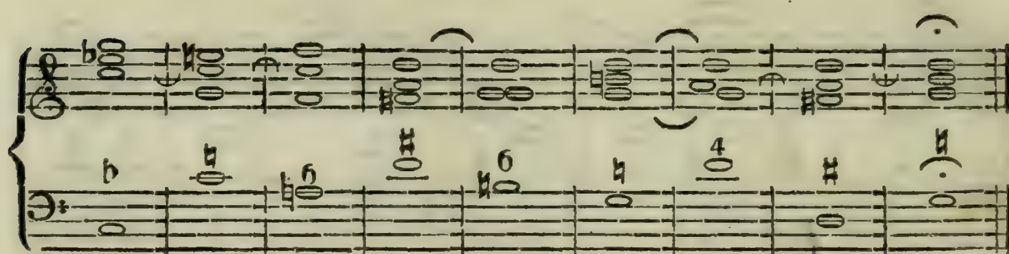


*

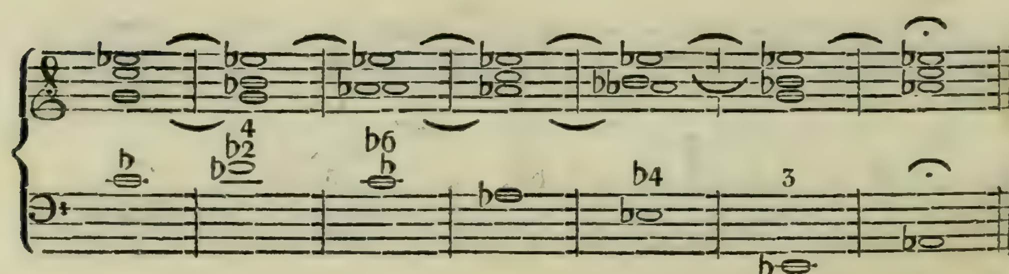
Nach Ges-dur.



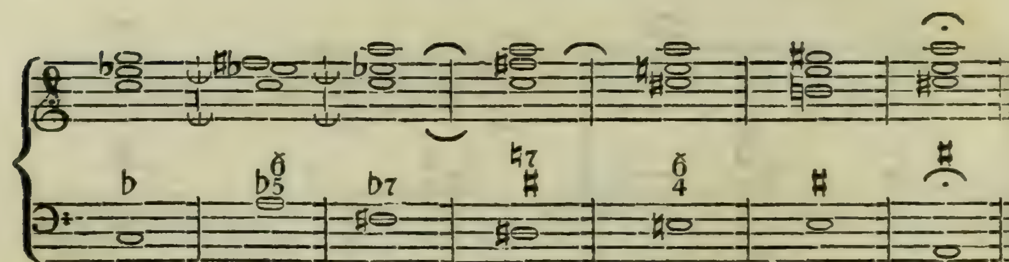
Nach G-dur.



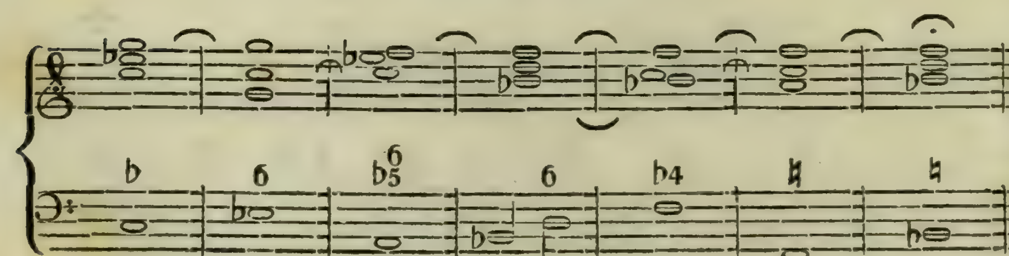
Nach As-dur.



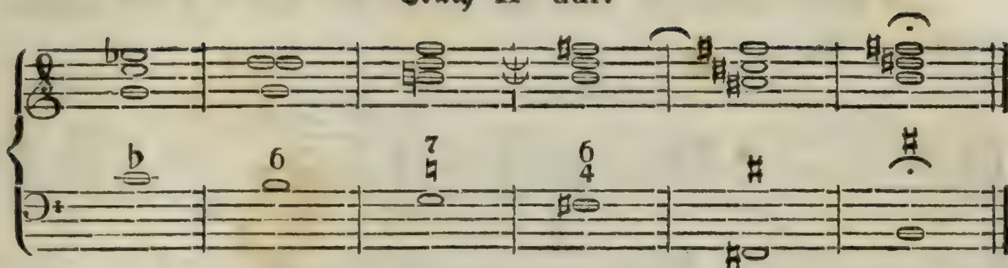
Nach A-dur.



Nach B-dur.



Nach H-dur.



Die Transposition (Übertragung) aller dieser Beyspiele sowohl in sämmtliche Tonarten, als in die verschiedenen Lagen wird dem Schüler auf's nachdrücklichste empfohlen.

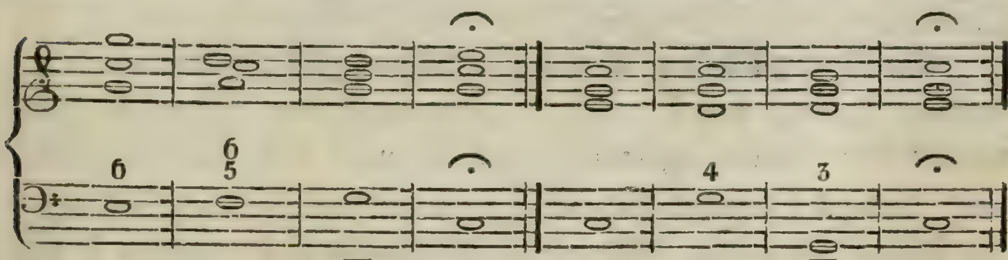
108.

Für jetzt erübrigt nur noch, von den Cadenzen oder Schlußfällen zu sprechen, wodurch ein Tonstück, oder ein Theil desselben, entweder wirklich, oder zuweilen auch nur scheinbar beendigt wird.

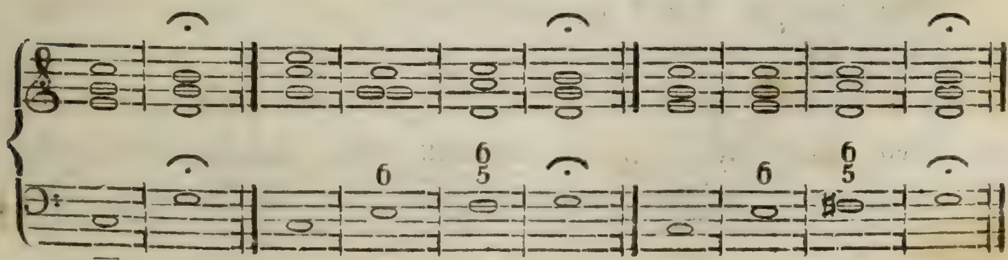
Es gibt viererley Arten von Cadenzen; als:

1) Vollkommene;
2) Unvollkommene;
3) Unterbrochene;
4) Trugschlüsse **(Inganni)**.
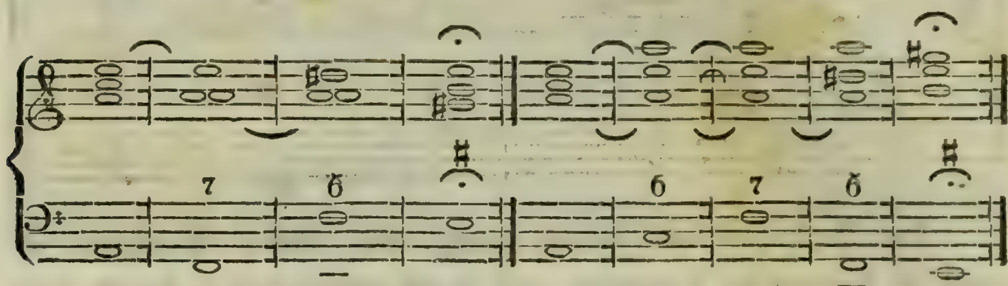
Die vollkommene Cadenz, mit welcher ein Satz für das Gehör gänzlich befriedigend abgeschlossen wird, geht von der Dominante in der Grundstimme zur Tonica (Haupttonart) zurück; z. B.



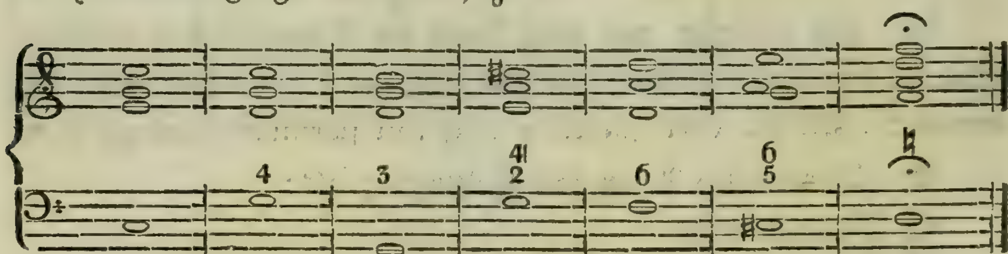
Die unvollkommene, oder Halb-Cadenz geschieht vom Hauptone, oder dessen Oberquarte nach der Dominante; z. B.

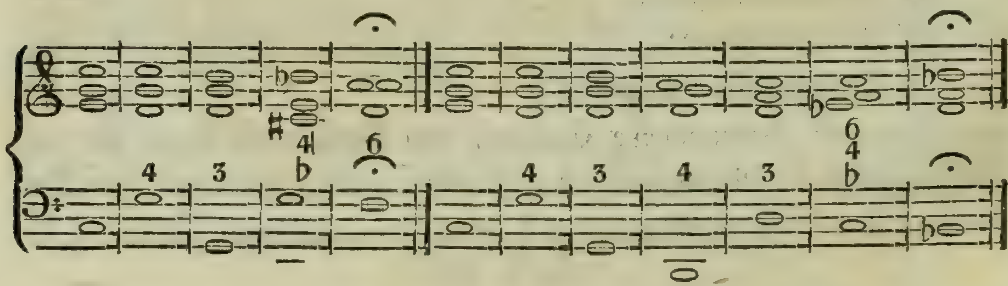


In Moll-Tonarten auch von der Sexte aus nach der Dominante; z. B.



Eine **unterbrochene** Cadenz besteht darin, daß man nach der gehörigen Vorbereitung zu einer **vollkommenen**, anstatt des erwarteten Schluß-Accordes einen andern nimmt, und dadurch die Harmonie-Folge verändert; z. B.





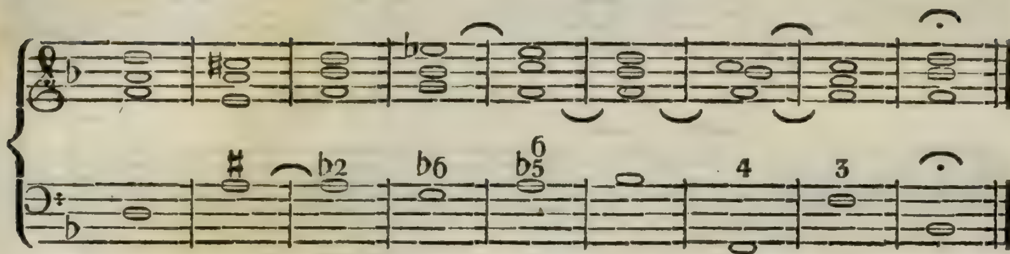
Ein **Trugschluß** ist gewisser Maßen gleichfalls eine unterbrochene Cadenz, nur in noch erweitertem Sinne. Wenn ein Satz mittelst einer Reihe regelmäßig verbundener, und ein wohlgeordnetes Ganzes bildender Accorde, in einer dem Anfange heterogenen Tonart sich endet, wird der Zuhörer dadurch überrascht, in seiner vorgefaßten Idee irre geführt, betrogen, getäuscht, daher die Benennung: **Inganno.**

Wer also die Kunst zu moduliren in ihrer ganzen Ausdehnung inne hat, dem wird es auch ein Leichtes seyn, solche Trugschlüsse in den mannigfaltigsten Gestaltungen hervorzubringen; denn von jedem einzelnen Intervall aus kann man, den Zuhörer gleichsam in einem Labyrinthe umher führend, in alle Tonarten ausweichen; z. B.

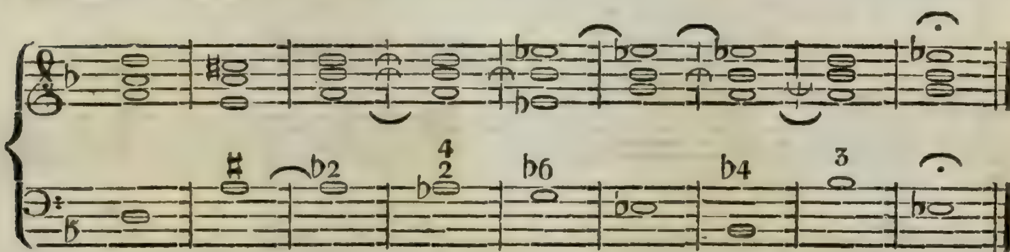
109.

Durch den kleinen Secunden-Accord.

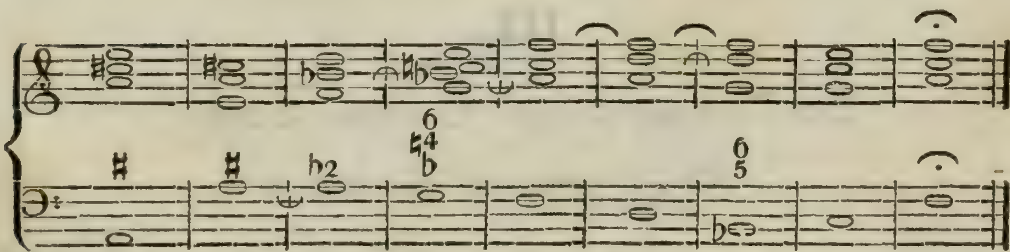
Von D-moll nach B-dur.



Oder: von D-moll nach Es-dur.



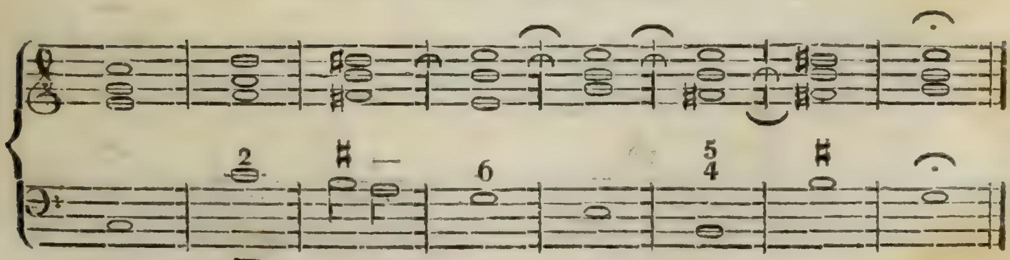
Oder: von A-dur nach F-dur.



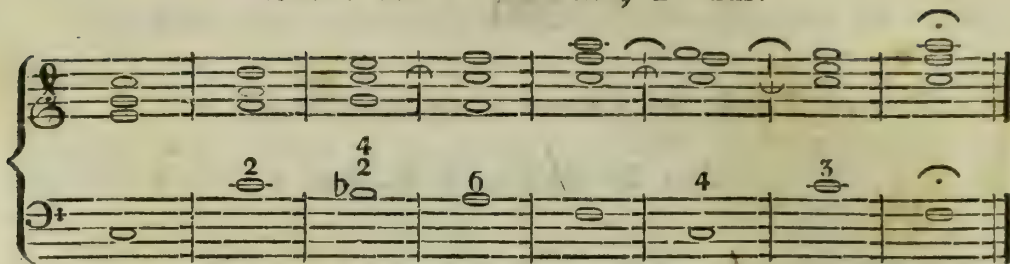
110.

Durch den großen Secunden-Accord.

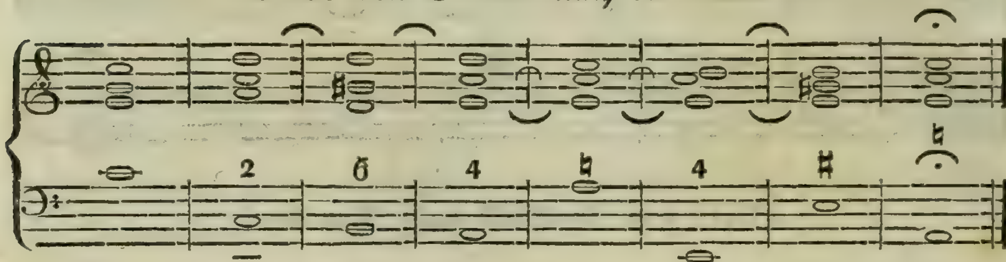
Von C-dur nach E-moll.



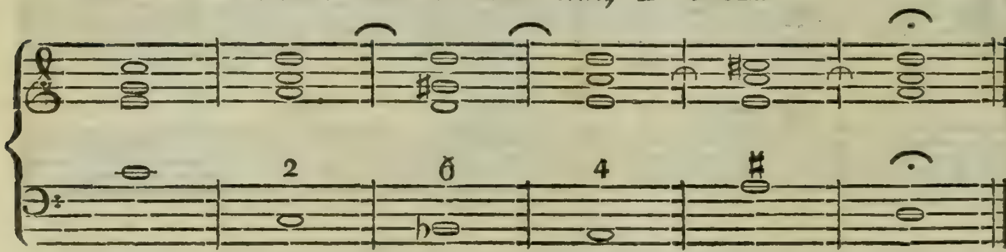
Oder: von C-dur nach F-dur.



Oder: von C-dur nach A-moll.



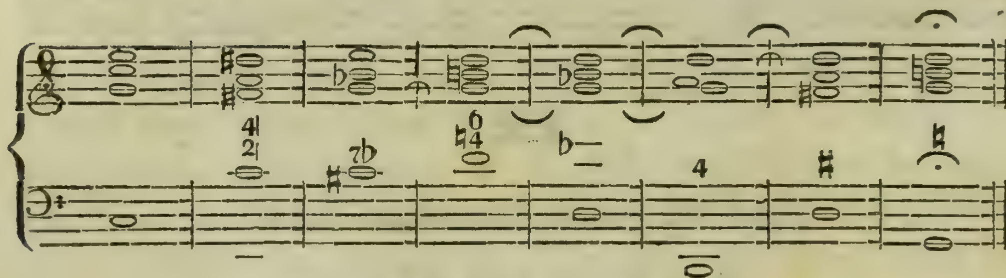
Oder: von C-dur nach D-moll.



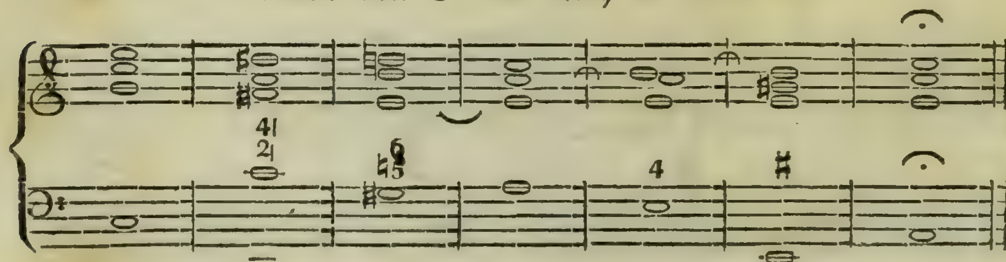
111.

Durch den übermäßigen Secunden-Accord.

Von C-dur nach G-dur.



Oder: von C-dur nach A-moll.



Von C-dur nach H-moll.

Oder: von C-dur nach D-moll.

Oder: von C-dur nach Fis-moll.

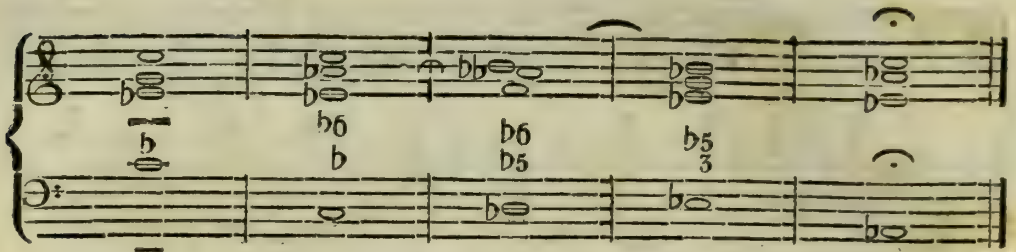
112.

Durch den kleinen (weichen) Dreyklang.

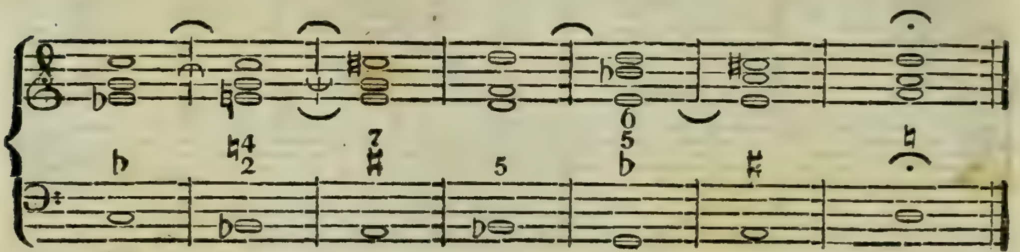
Von C-moll nach B-dur.

Oder: von C-moll nach F-moll.

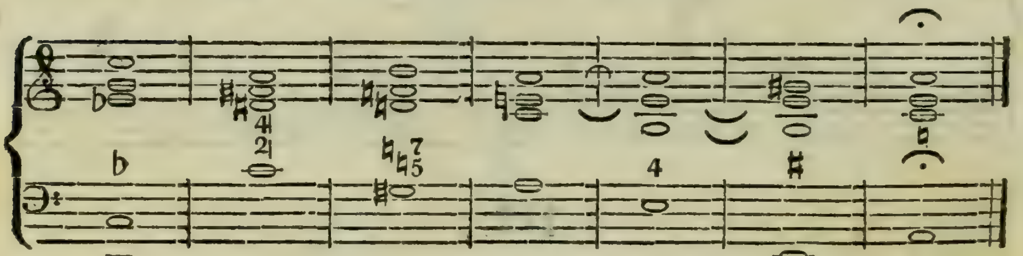
Oder: von C-moll nach As-dur.



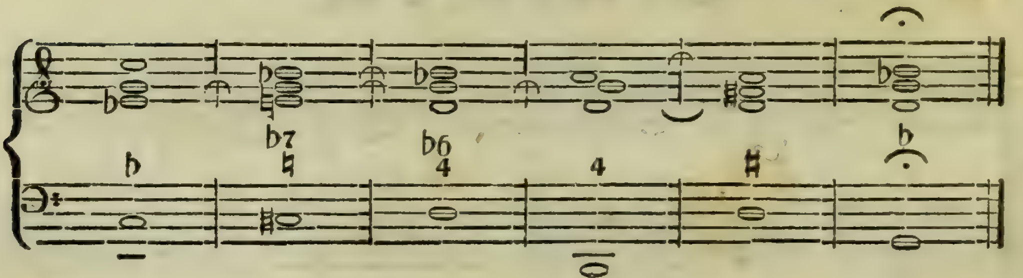
Oder: von C-moll nach D-moll.



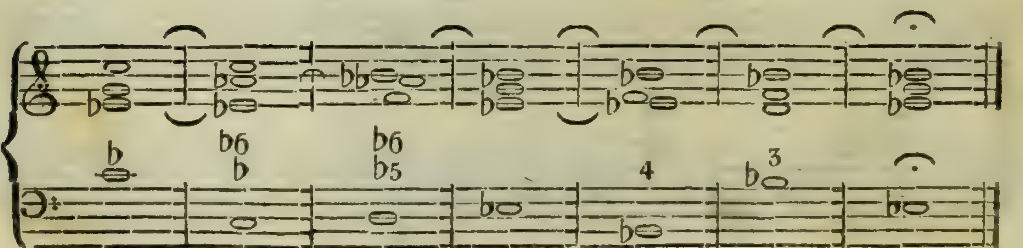
Oder: von C-moll nach A-moll.
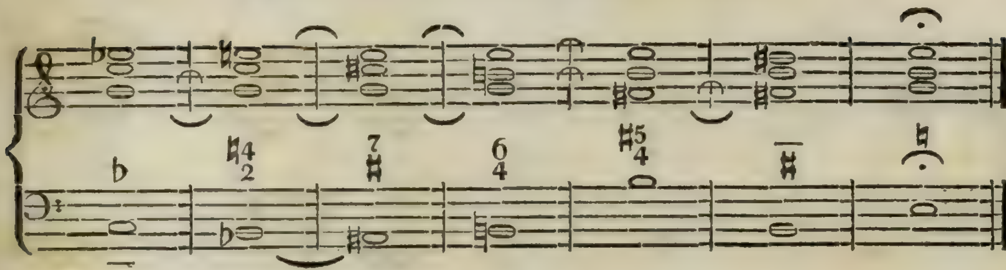


Oder: von C-moll nach G-moll.



Oder: von C-moll nach Es-dur.



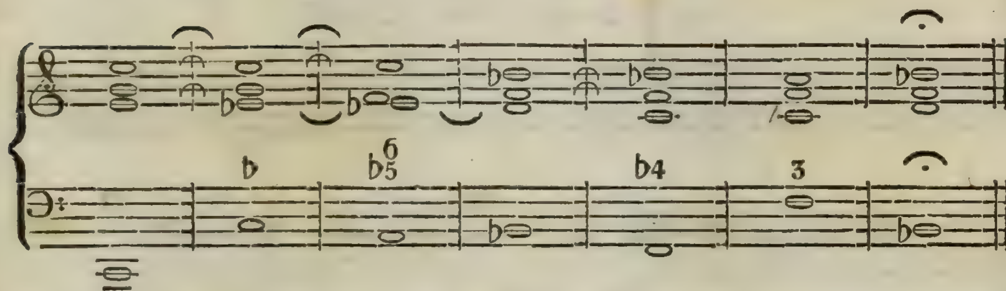
Oder: von C-moll nach E-moll.



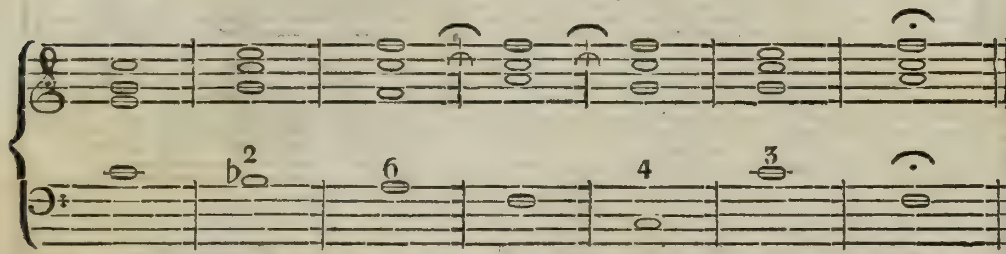
113.

Durch den großen (harten) Dreyklang.

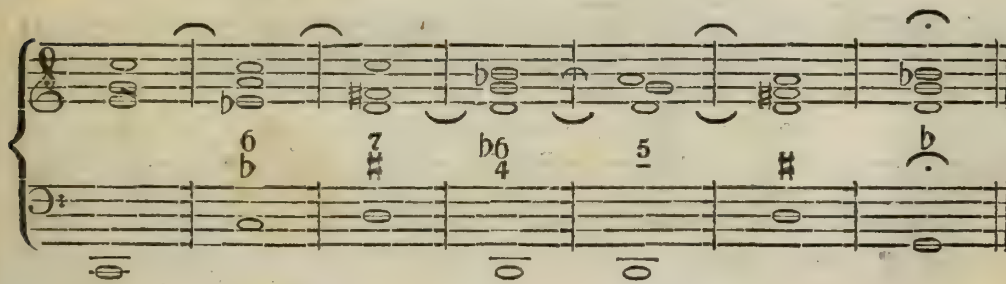
Von C-dur nach B-dur.
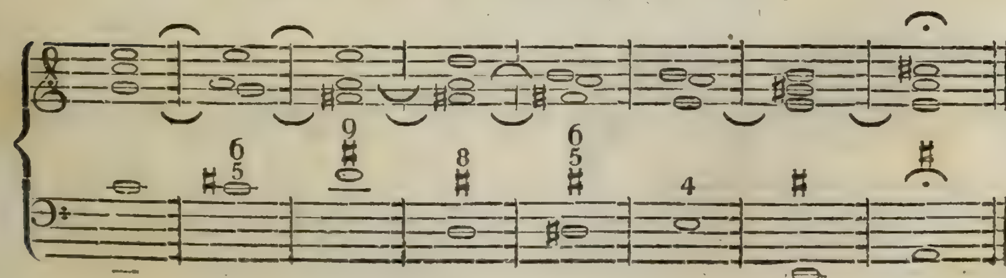


Oder: von C-dur nach F-dur.



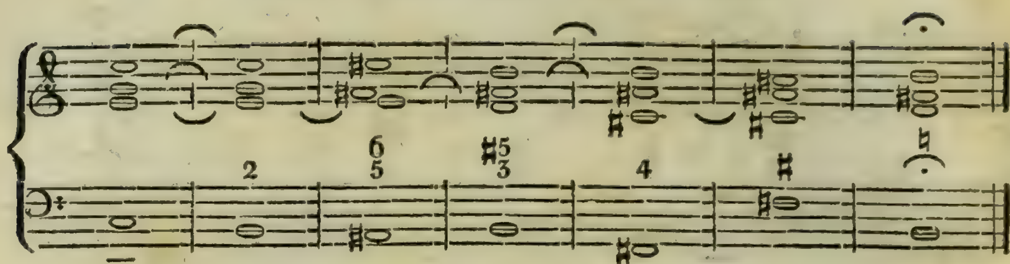
Oder: von C-dur nach G-moll.



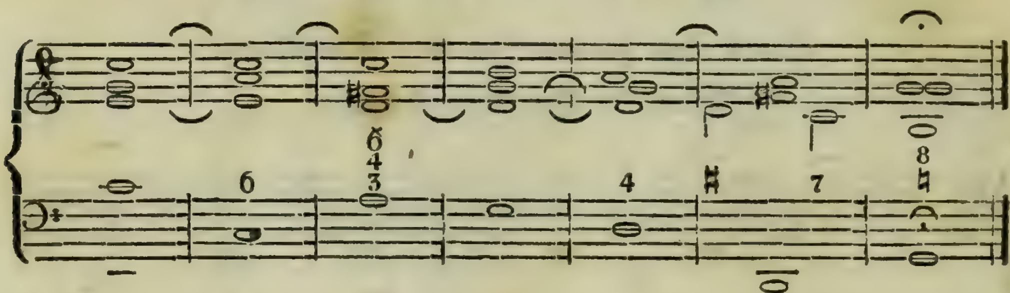
Oder: von C-dur nach A-dur.



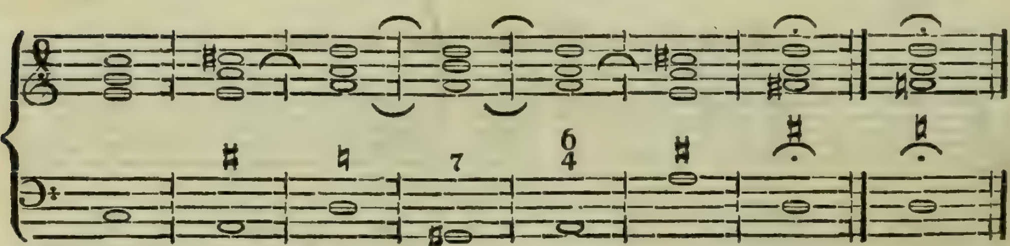
Oder: von C-dur nach H-moll.



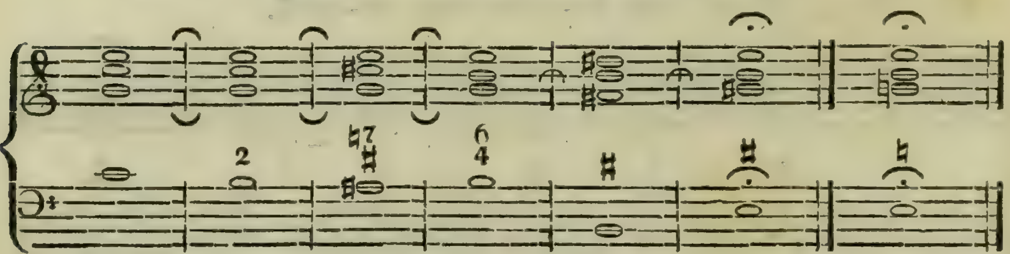
Oder: von C-dur nach G-dur.
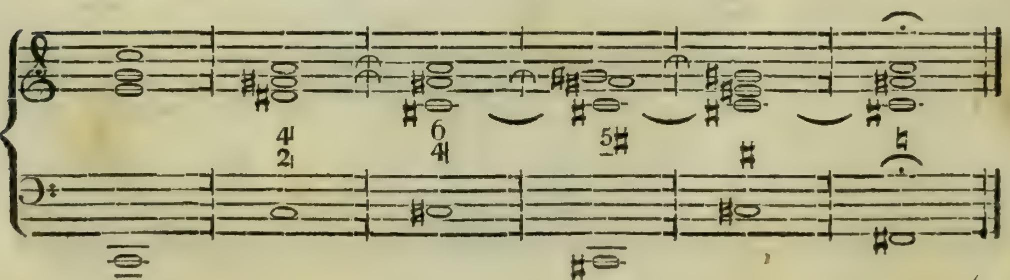


Oder: von C-dur nach D-dur, oder: D-moll.
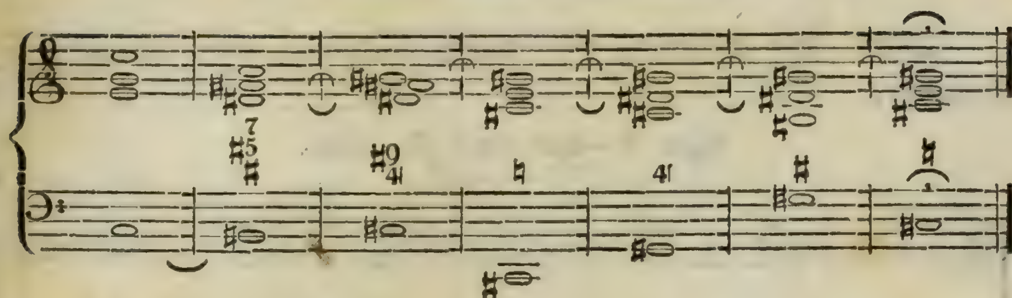


Oder: von C-dur nach E-dur, oder: E-moll.



Oder: von C-dur nach Fis-moll.



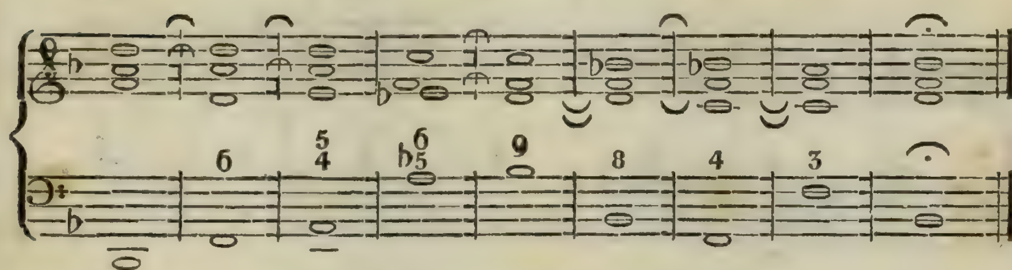
Oder: von C-dur nach Cis-moll.



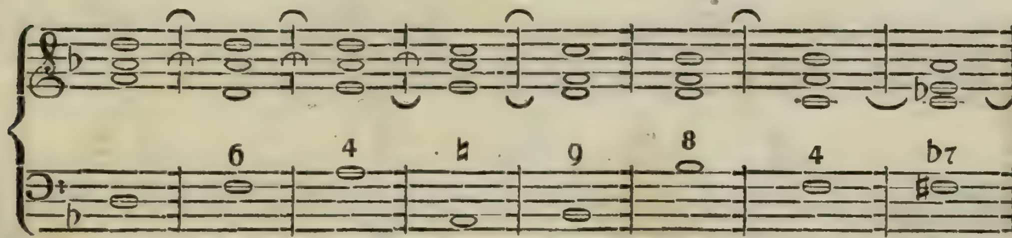
114.

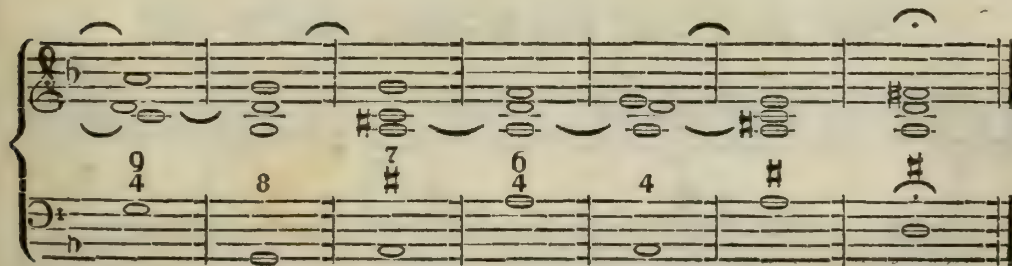
Durch den reinen Quarten-Accord (mit der Quinte).

Von D-moll nach B-dur.

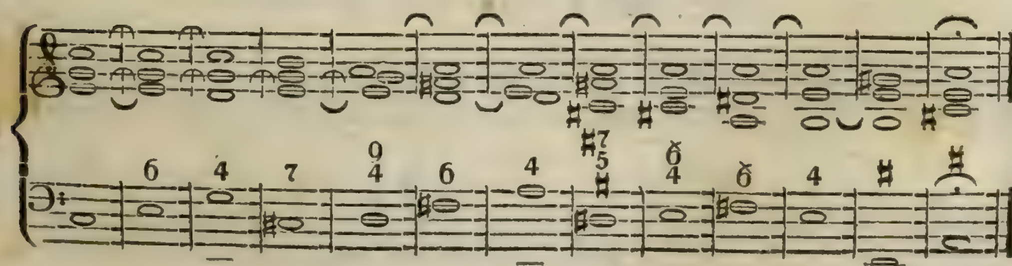


Oder: von D-moll nach D-dur.





Oder: von C-dur nach A-dur.



115.

Durch den Tritonus (übermäßige Quarte) mit der großen Secunde.

Von C-dur nach D-moll.

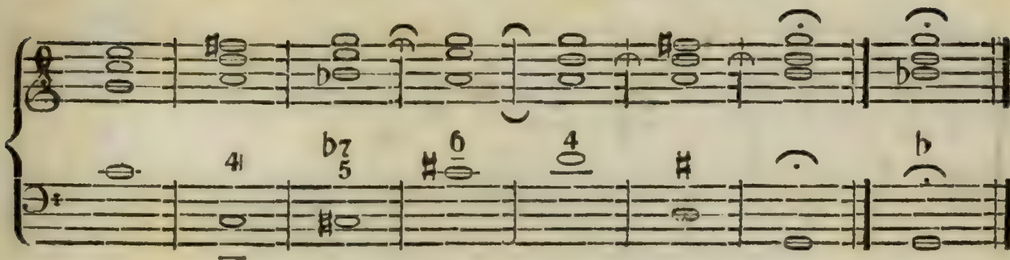
Oder: von C-dur nach A-moll.

Oder: von C-dur nach C-moll.

Oder: von C-dur nach E-moll, oder: E-dur.

Oder: von C-dur nach A-dur.

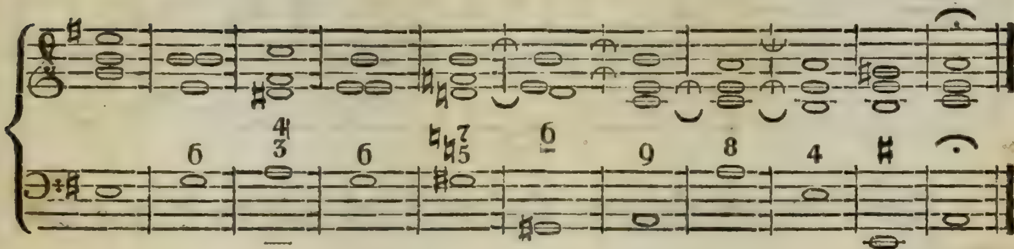
Oder: von C-dur nach G-dur, oder G-moll.



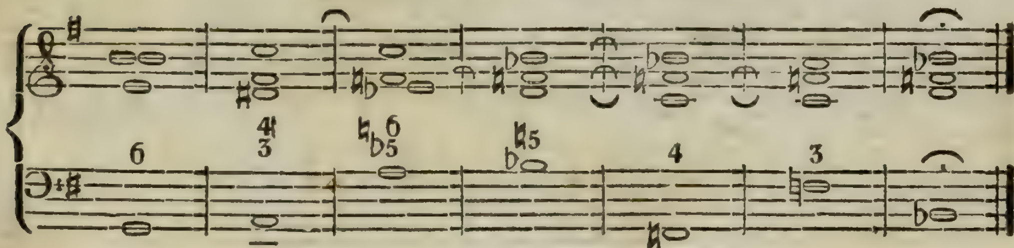
116.

Durch den Tritonus, mit der kleinen Terz.

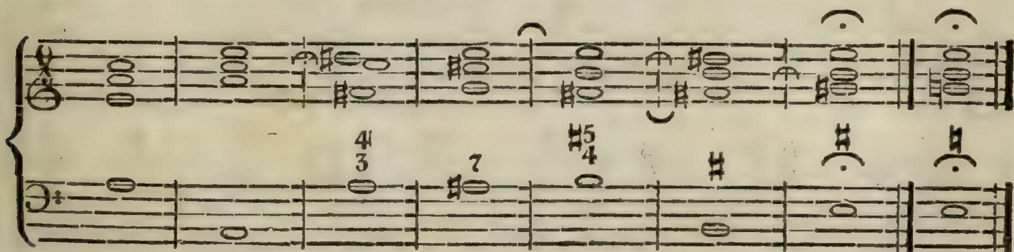
Von E-moll nach A-moll.



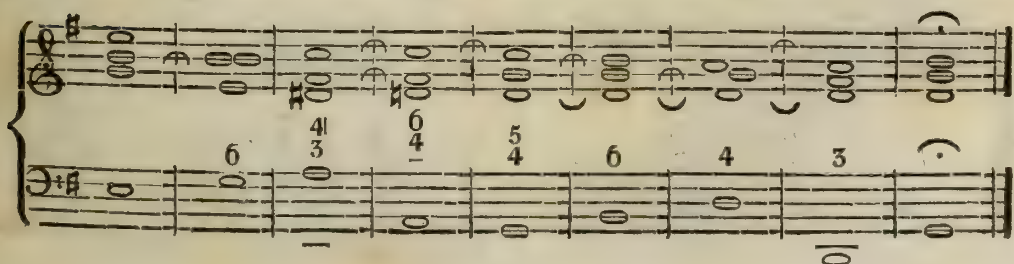
Oder: von E-moll nach B-dur.



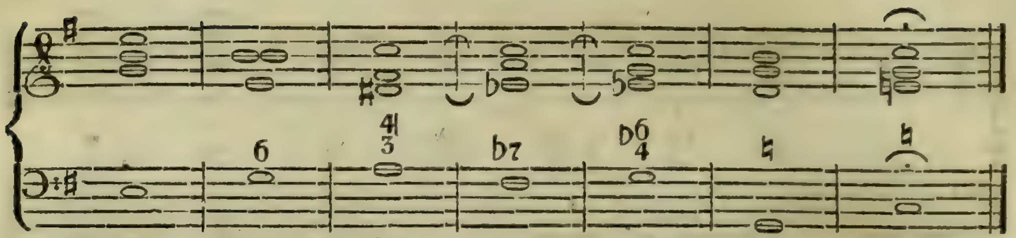
Oder: von A-moll nach E-dur, oder: E-moll.



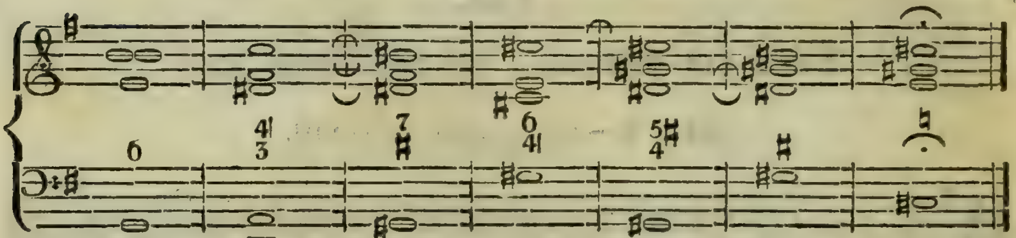
Oder: von E-moll nach G-dur.



Oder: von E-moll nach C-dur.



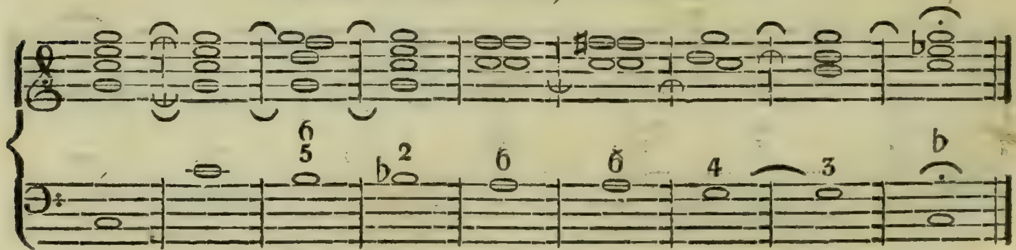
Oder: von E-moll nach Cis-moll.



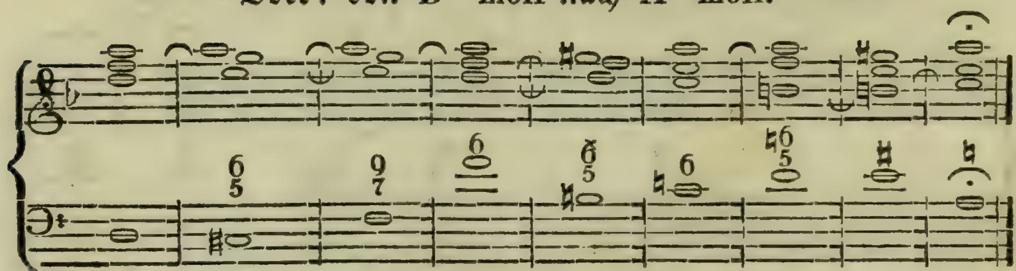
117.

Durch den verminderten Quint-Accord mit der kleinen Terz und Sexte.

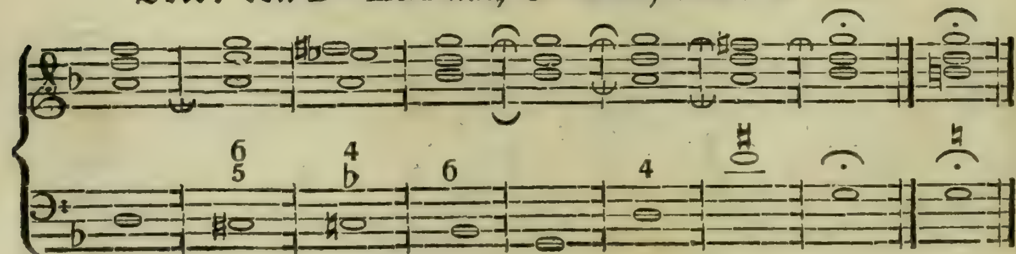
Von C-dur nach C-moll.



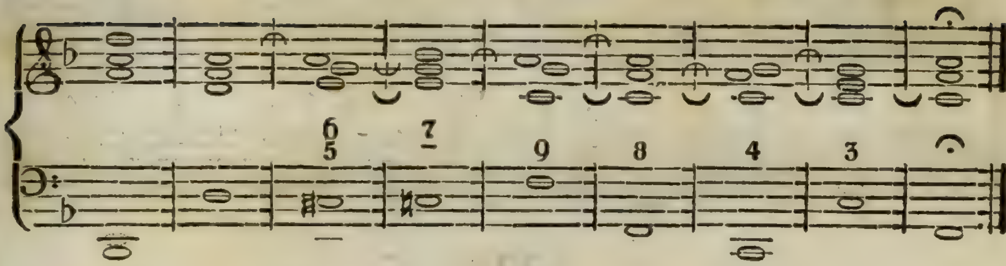
Oder: von D-moll nach A-moll.



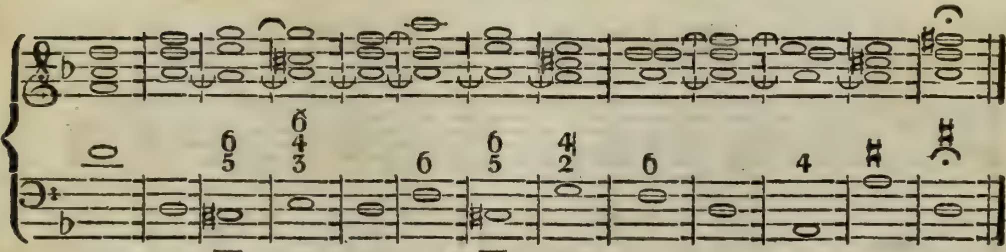
Oder: von D-moll nach G-moll, oder: G-dur.



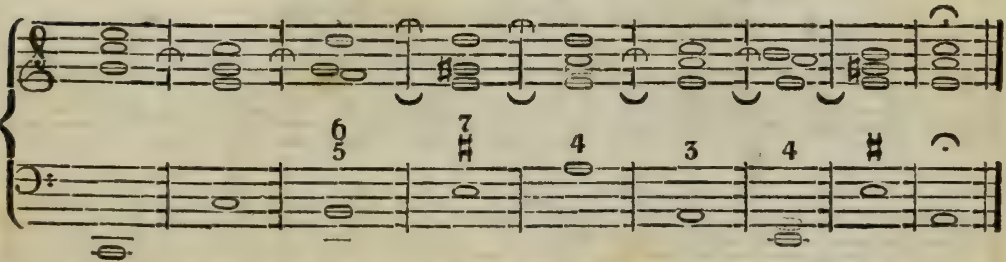
Oder: von D-moll nach F-dur.



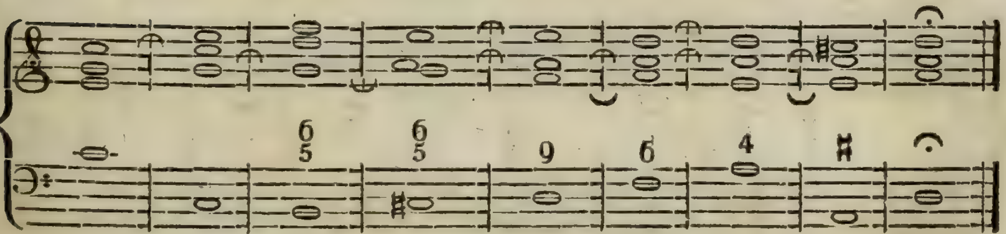
Oder: von D-moll nach D-dur.



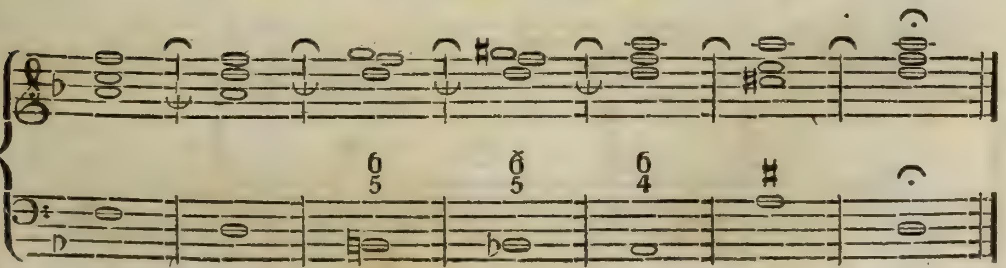
Oder: von C-dur nach A-moll.



Oder: von C-dur nach D-moll.



Oder: von F-dur nach D-moll.



Oder: von D-moll nach C-dur.

118.

Durch den Terz-Quart-Sexten-Accord.

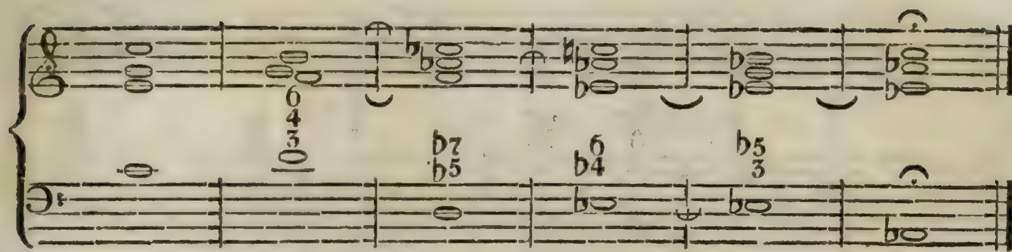
Von C-dur nach A-moll.

Oder: von C-dur nach F-dur.

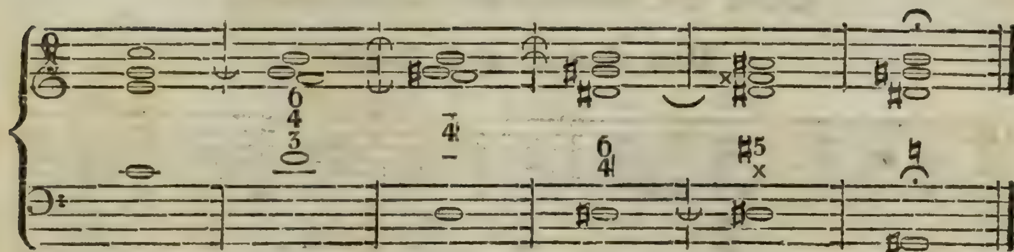
Oder: von C-dur nach A-dur.

Oder: von C-dur nach F-moll.
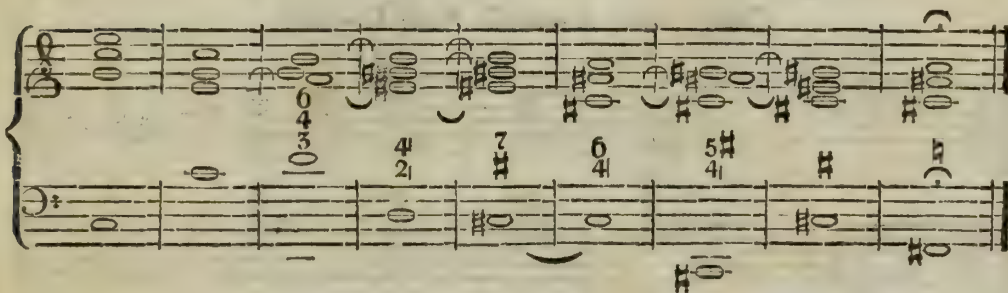
Oder: von C-dur nach As-dur.



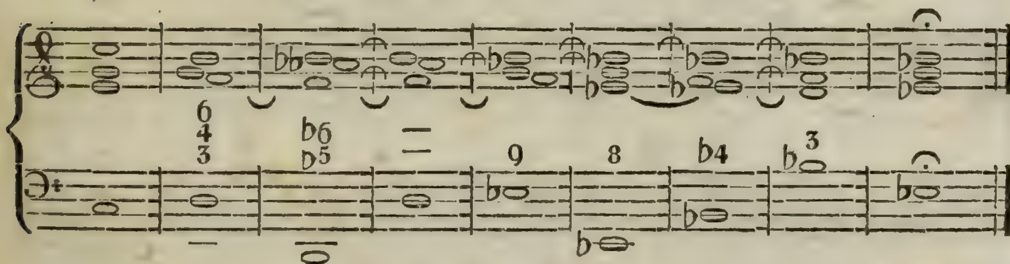
Oder: von C-dur nach Gis-moll.



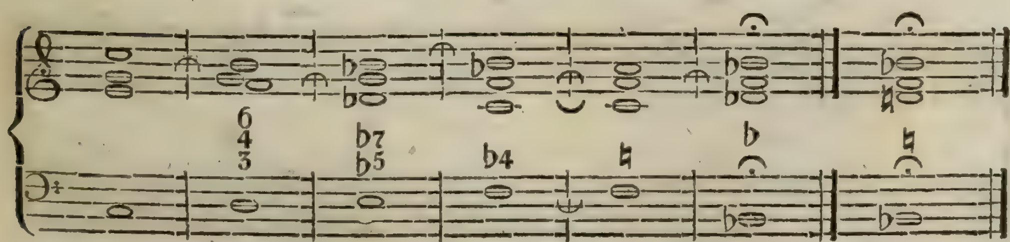
Oder: von C-dur nach Fis-moll.



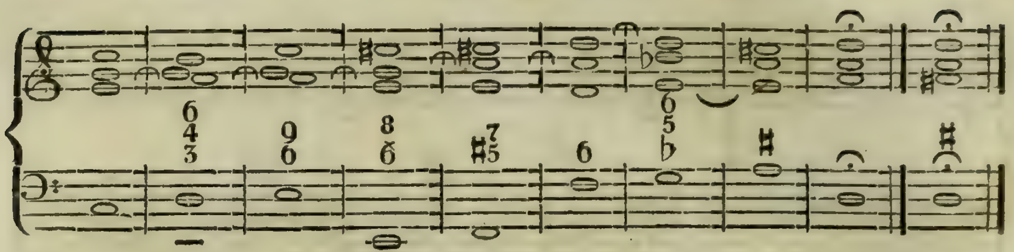
Oder: von C-dur nach Es-dur.



Oder: von C-dur nach B-moll, oder: B-dur.



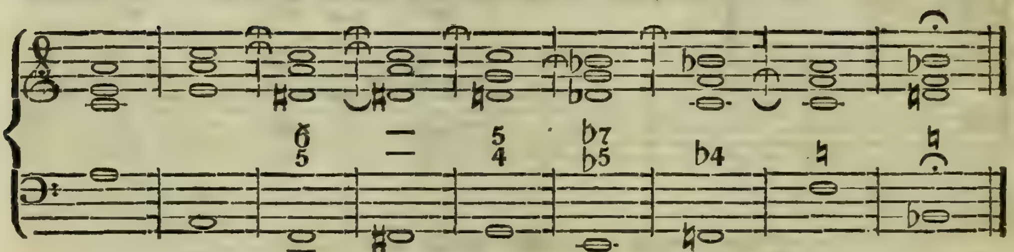
Oder: von C-dur nach D-moll, oder: D-dur.



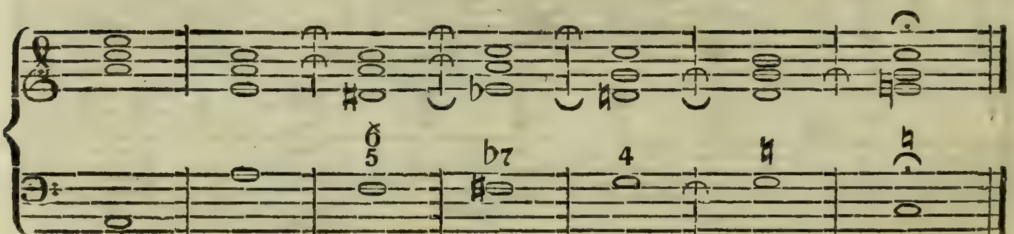
119.

Durch den übermäßigen Sext-Accord.

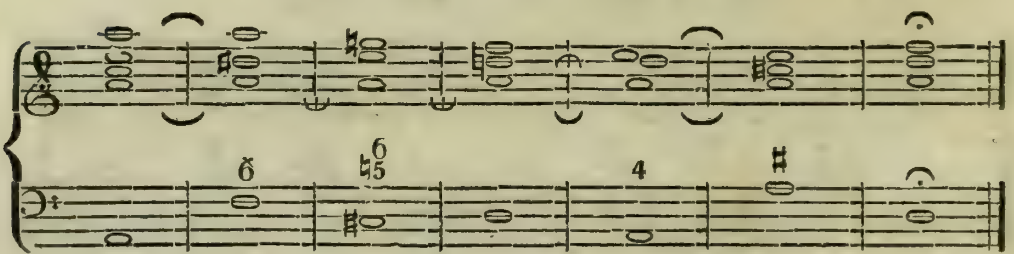
Von A-moll nach B-dur.



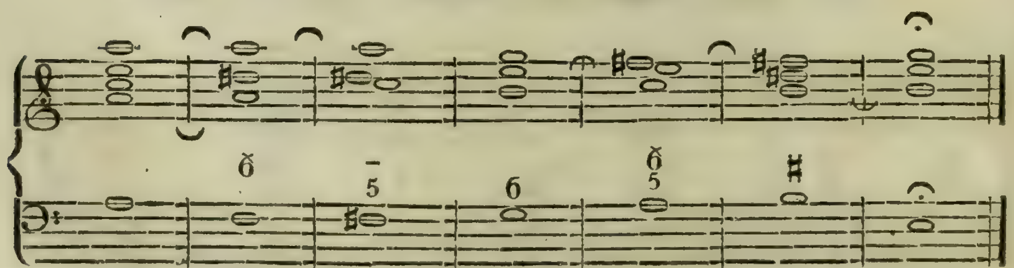
Oder: von A-moll nach C-dur.



Oder: von A-moll nach D-moll.



Oder: von A-moll nach E-moll.



120.

Durch den verminderten Septimen=Accord.

Von D-moll nach G-moll.

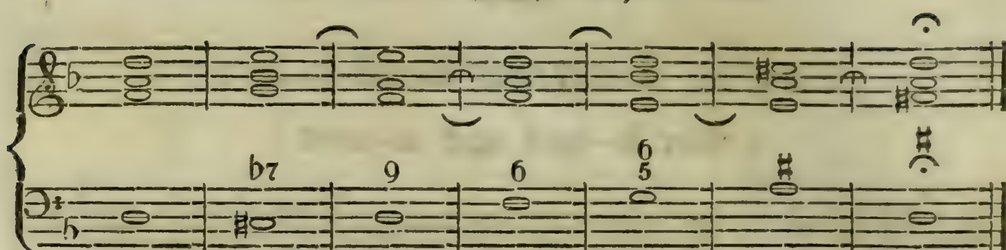
Oder: von D-moll nach F-dur.

Oder: von D-moll nach G-moll, oder G-dur.

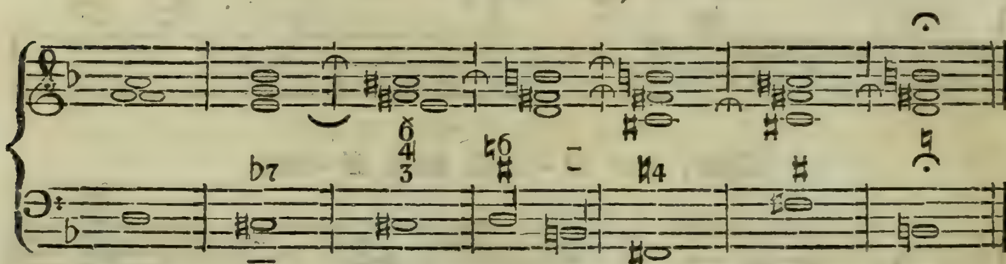
Oder: von D-moll nach F-moll.

Oder: von D-moll nach As-dur.

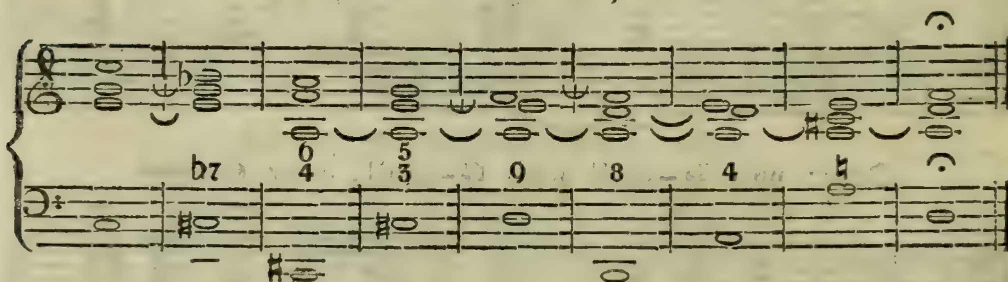
Oder: von D-moll nach D-dur.



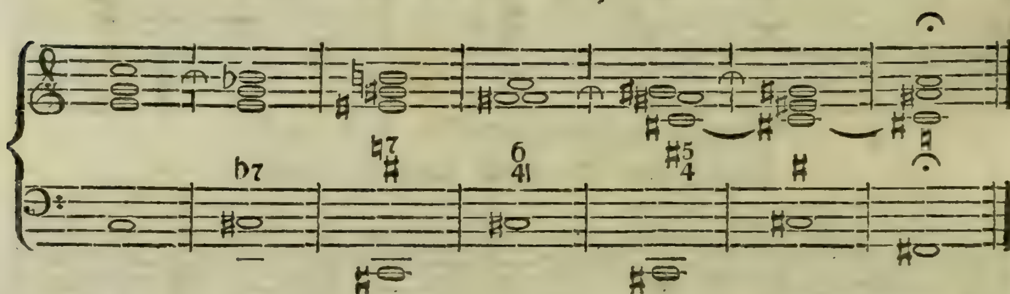
Oder: von D-moll nach H-moll.



Oder: von C-dur nach D-moll.



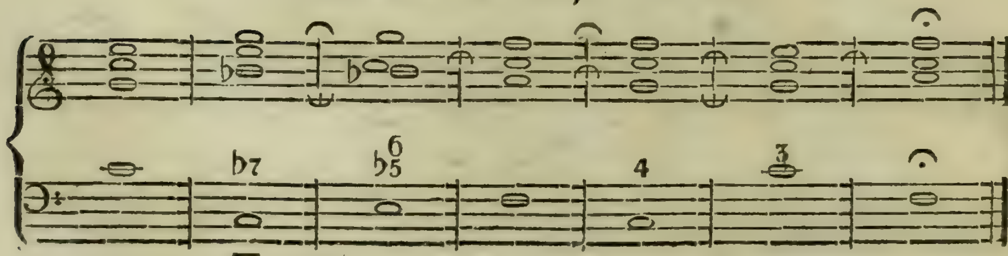
Oder: von C-dur nach Fis-moll.



121.

Durch den wesentlichen Septimen-Accord.

Von C-dur nach F-dur.



Oder: von C-dur nach F-moll.

Oder: von C-dur nach C-moll.

Oder: von C-dur nach B-dur.

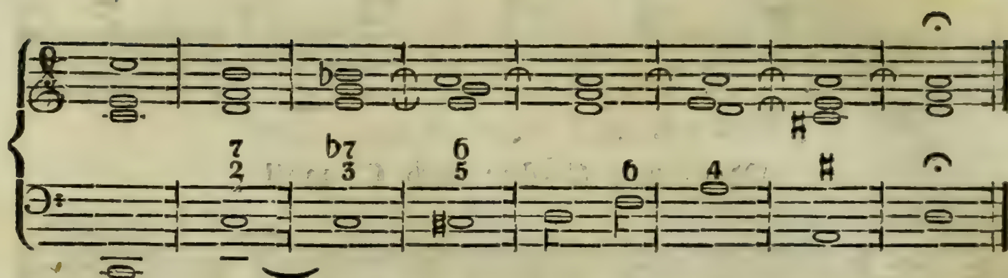
Oder: von C-dur nach E-moll.

Oder: von C-dur nach D-moll.

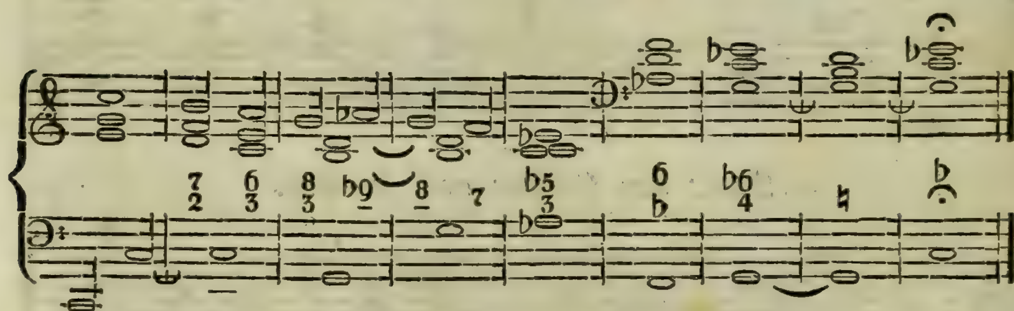
122.

Durch den großen Septimen = Accord.

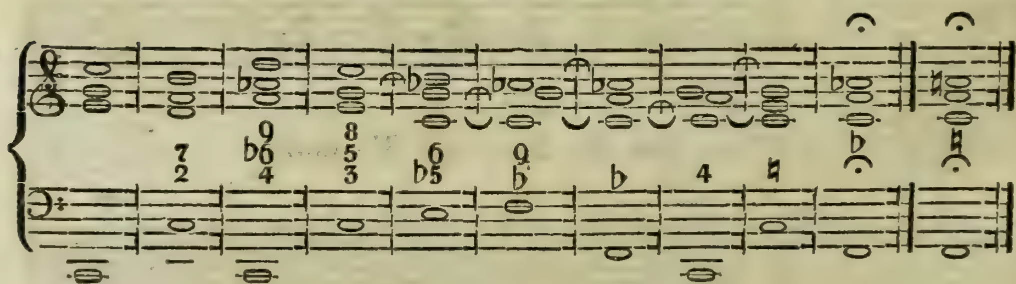
Von C-dur nach D-moll.



Oder: von C-dur nach C-moll.



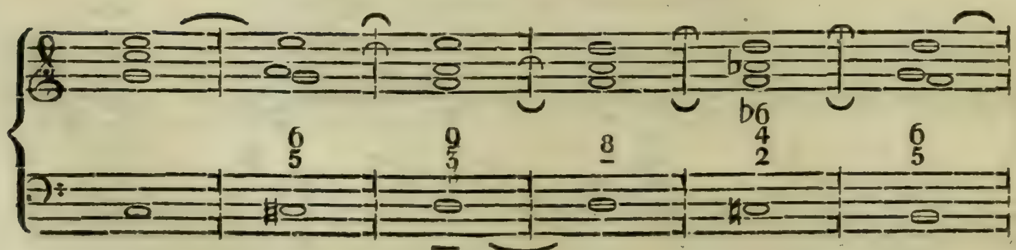
Oder: von C-dur nach F-moll, oder: F-dur.

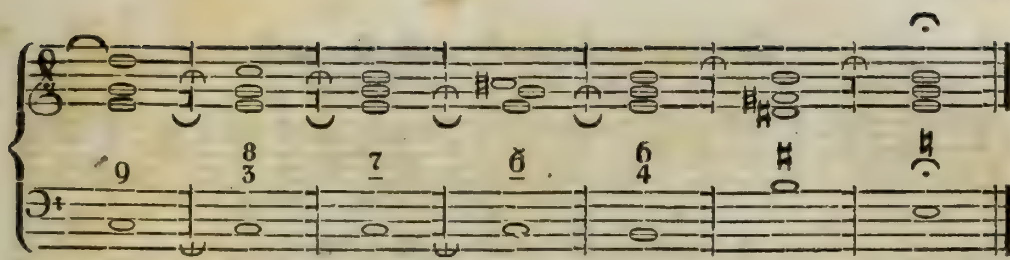


123.

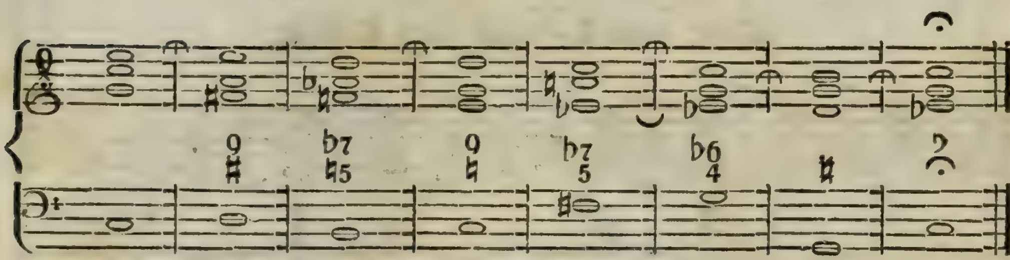
Durch die beyden Nonen = Accorde.

Von C-dur nach E-moll.

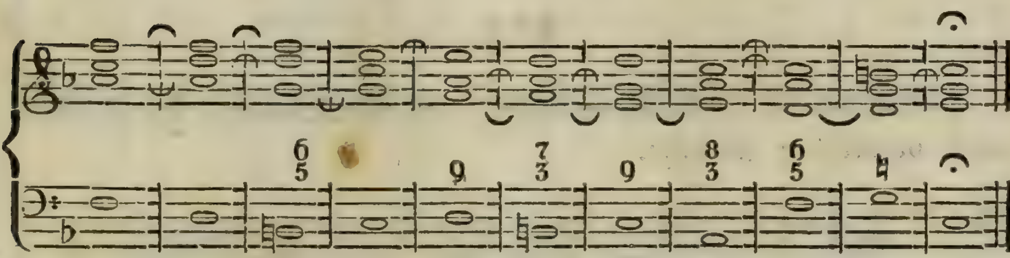




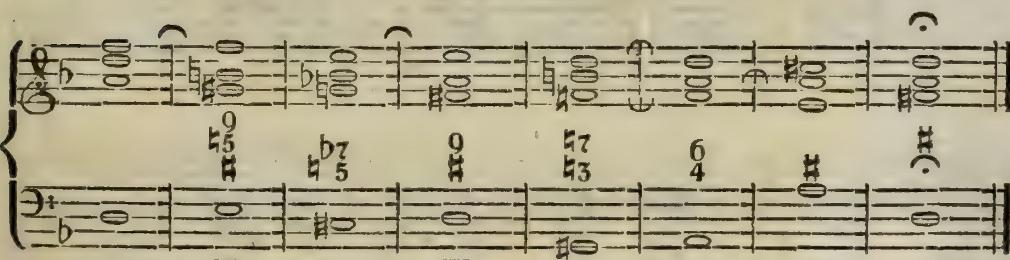
Oder: von C-dur nach C-moll.



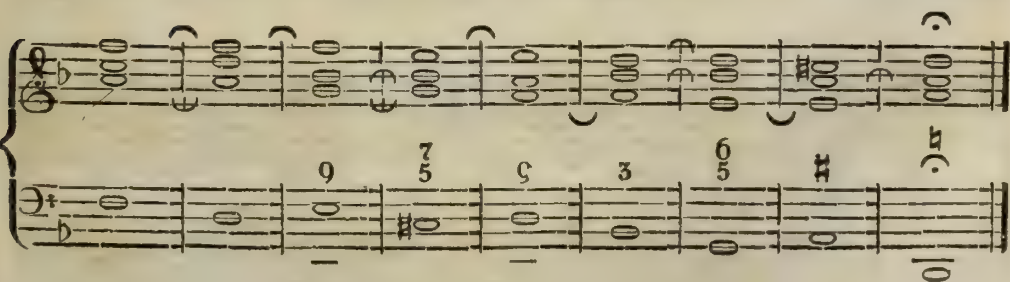
Oder: von F-dur nach C-dur.



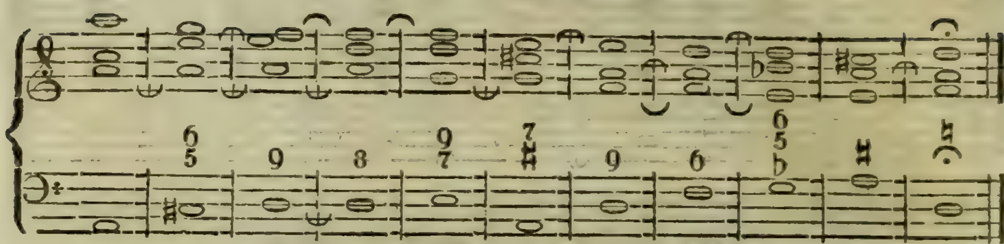
Oder: von D-moll nach D-dur.



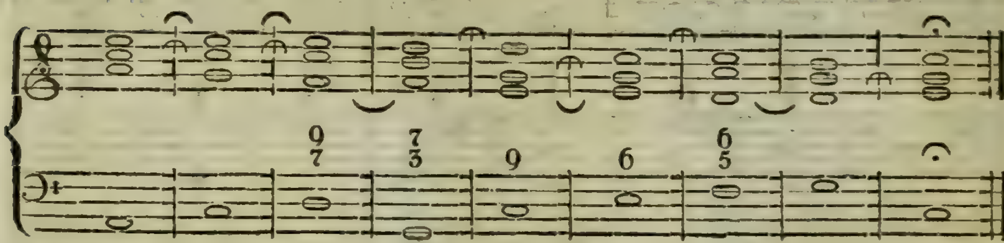
Oder: von F-dur nach D-moll.



Oder: von A-moll nach D-moll.

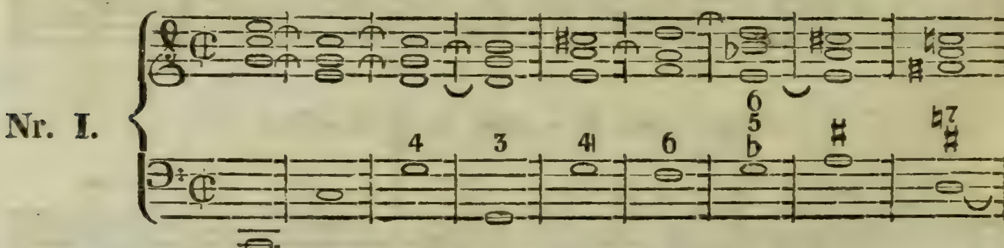


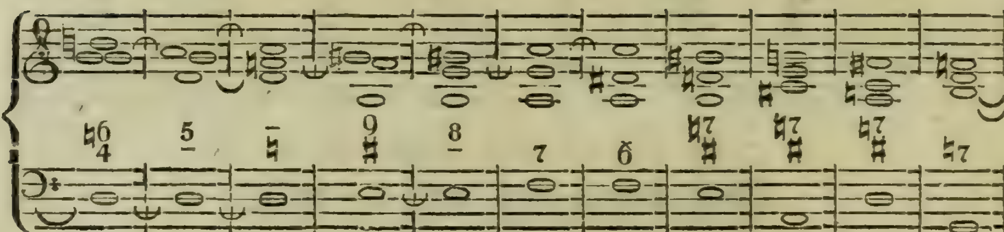
Oder: von A-moll nach C-dur.

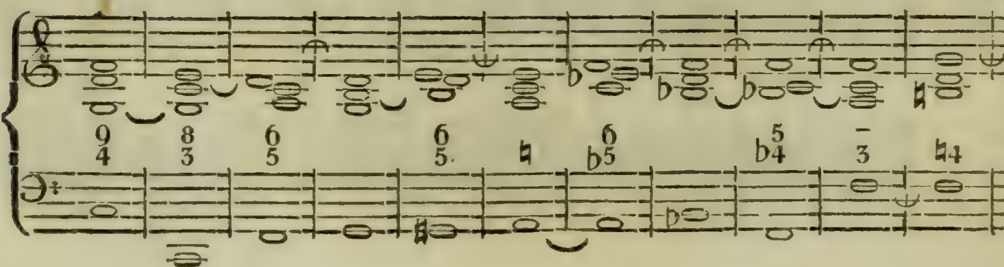


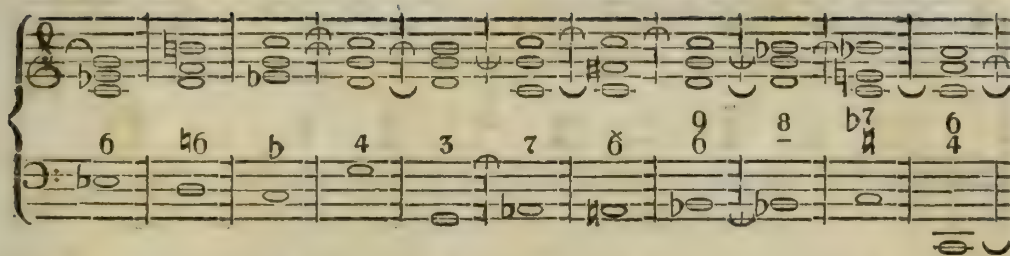
124.

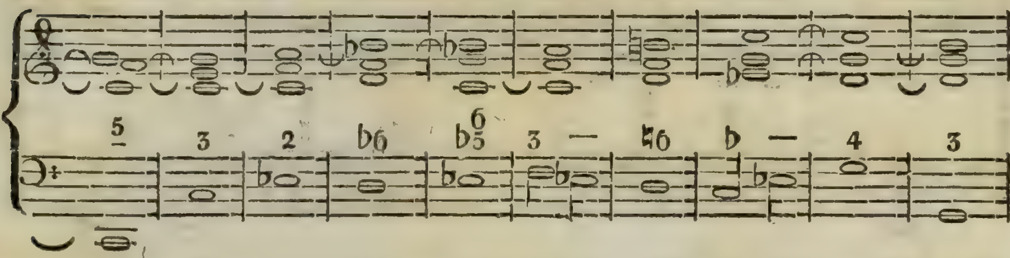
Beyspiel über eine Reihenfolge von Trugschlüssen (Inganni), durch vermischte Accorde.

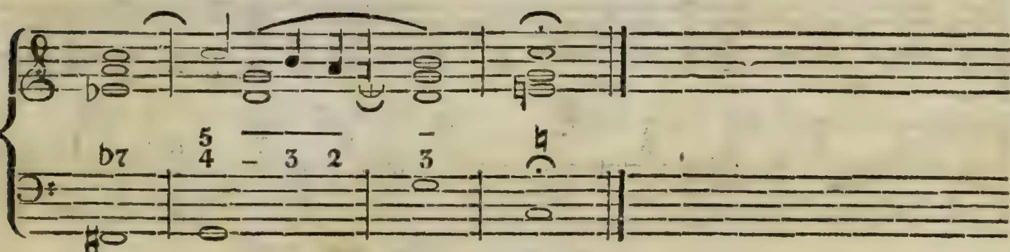




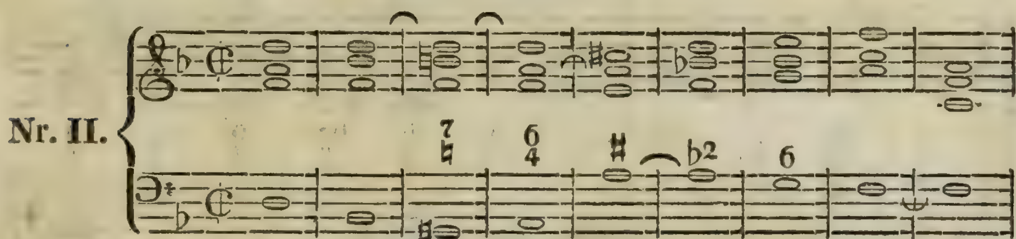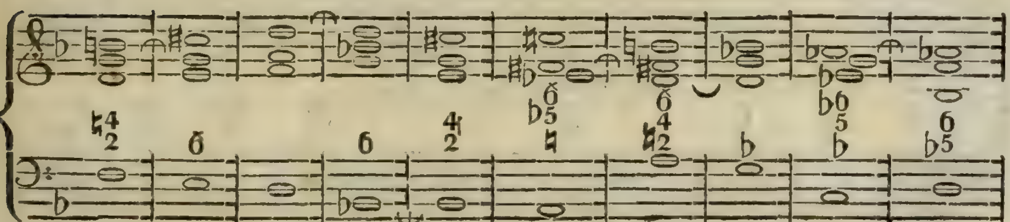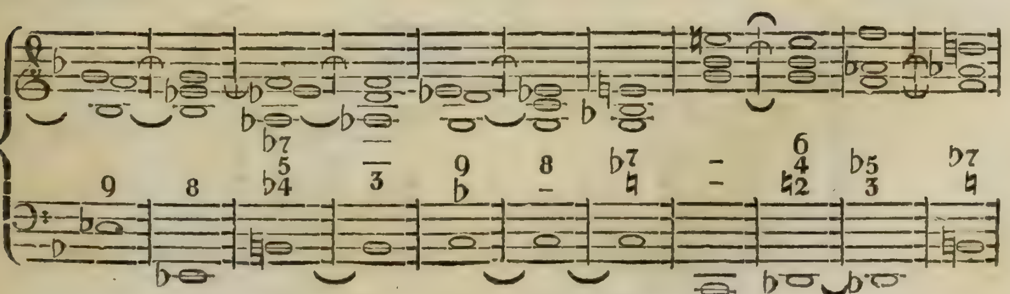






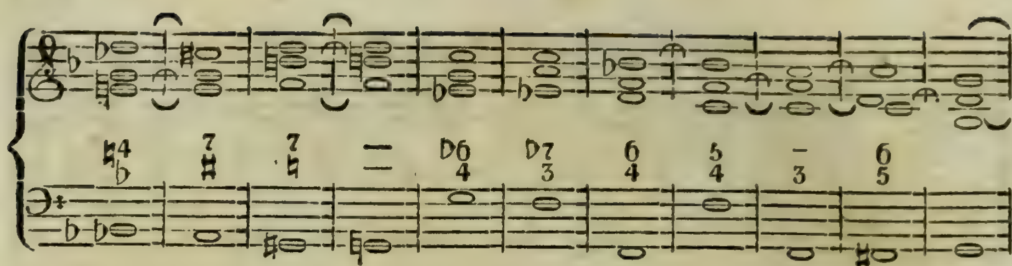


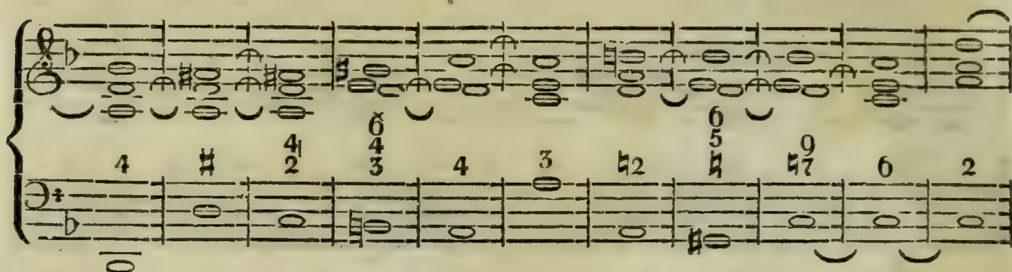
Nr. II.

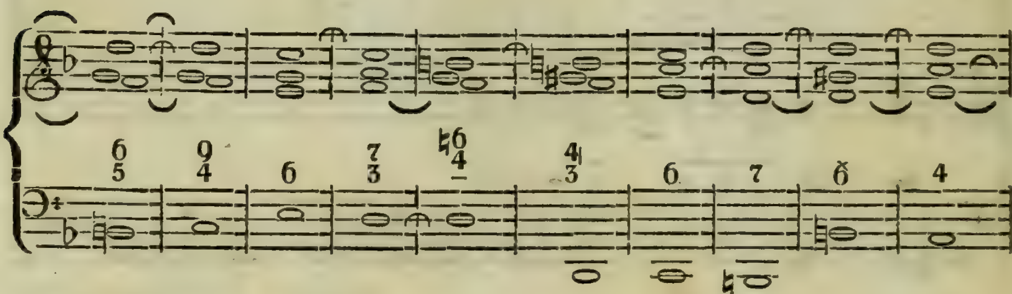


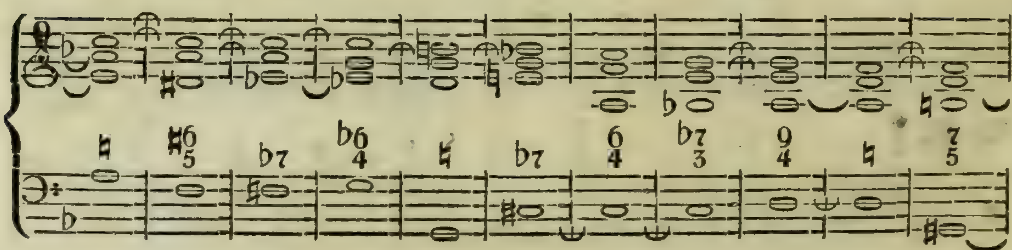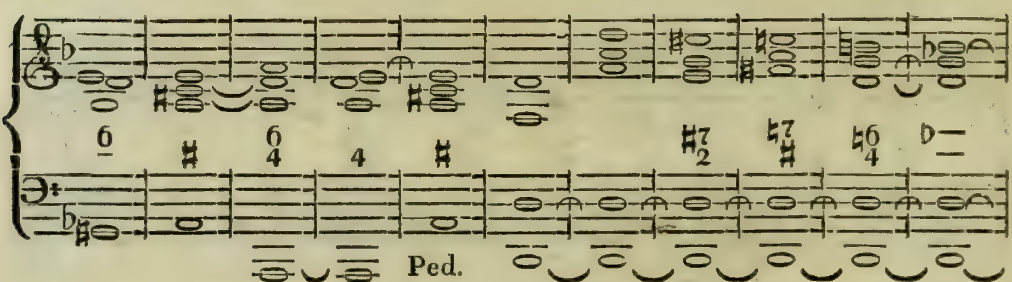




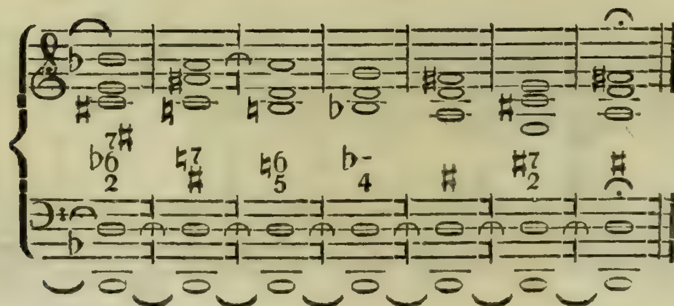









Ped.



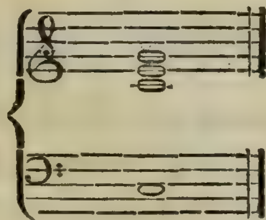
125.
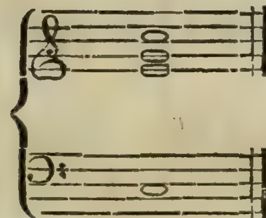
Es ist nichts weniger als eine unbedingte Nothwendigkeit, daß in der linken Hand stets nur die Grundnote, und in der rechten die Ausfüllungs-Töne der vollständigen Harmonie liegen müssen; vielmehr gewährt es eine angenehme Abwechslung, wenn die Intervalle in regelrechten Entfernungen gleichmäßig beyden Händen anvertraut werden.

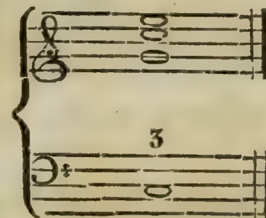
Diese Spielart heißt: das getheilte Accompagnement.

Jeder, mit der Octave verdoppelte, vollkommene Dreyklang kann, hinsichtlich seiner Stellung zu dem Basse, auf sechserley verschiedene Weise versetzt werden.

Die ersten drey Versetzungen, welche man die engeren nennt, sind uns schon genügend bekannt; wenn nähmlich, entweder:

die Quinte 

oder: die Octave, 

oder die Terz, 

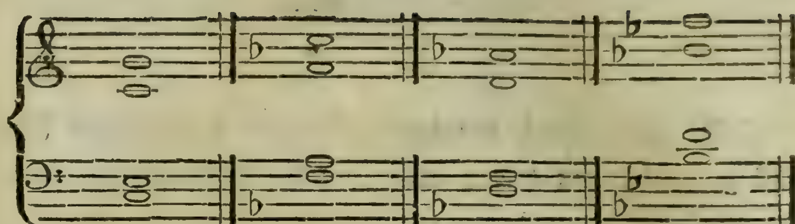
die höchste Stufe einnimmt.

Die übrigen drey heißen die weiteren, oder zerstreuten, und hier kann der Accord auf folgende Art getheilt werden:

1.

Quinte,
Octave,

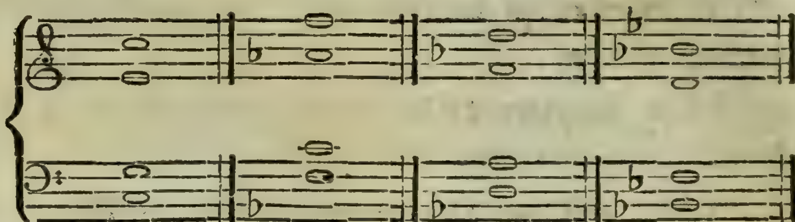
Terz,
Grundton.



2.

Octave,
Terz,

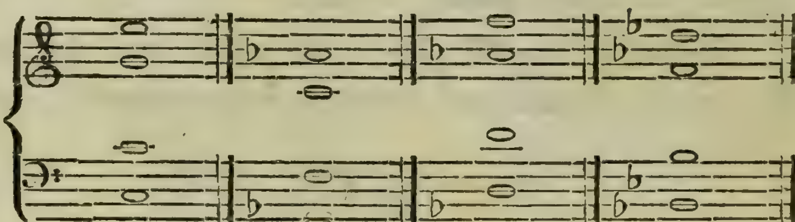
Quinte,
Grundton.



3.

Terz,
Quinte,

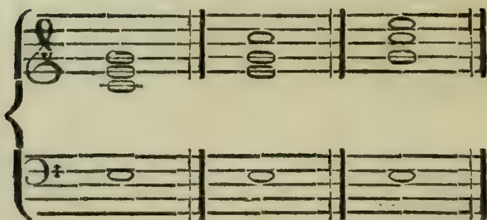
Octave,
Grundton.



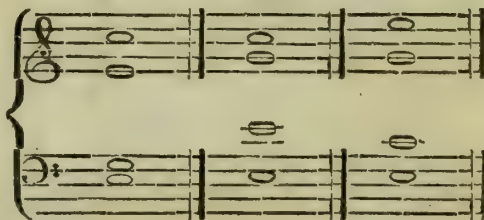
Da von diesen perfecten Harmonien die Sext-, Quartsexten-, Septimen-, Terzquarten-, Quintsexten- und Secunden-Accorde abstammen, so sind sie einer ähnlichen sechsfachen Versetzung fähig; z. B.

Sext-Accorde.

Enge Versetzung,

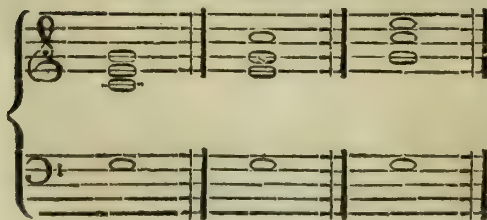


weitere Versetzung.

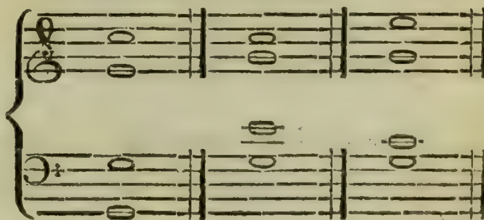


Quartsexten-Accorde.

Enge Versetzung,

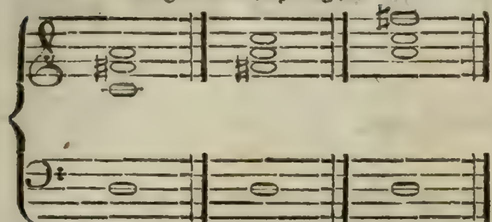


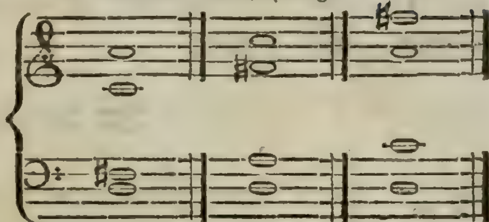
weitere Versetzung.



Septimen=Accorde.

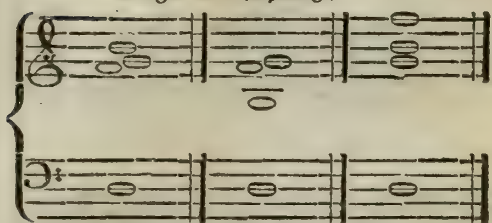
Enge Versetzung, weitere Versetzung.

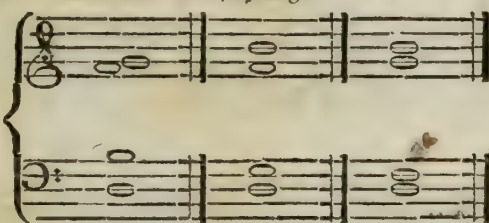




Terzquarten=Accorde.

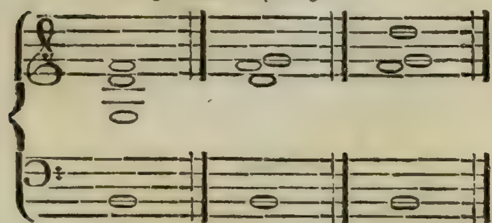
Enge Versetzung, weitere Versetzung.

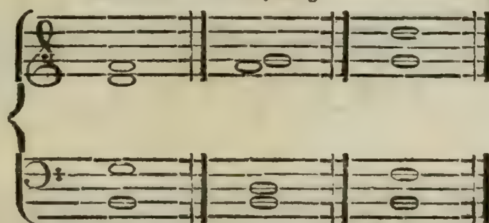




Quintsexten=Accorde.

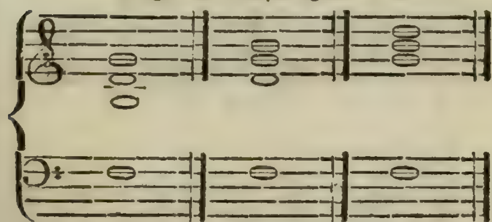
Enge Versetzung, weitere Versetzung.

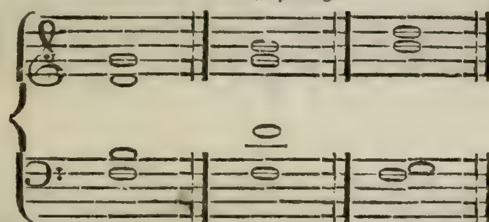




Secunden=Accorde.

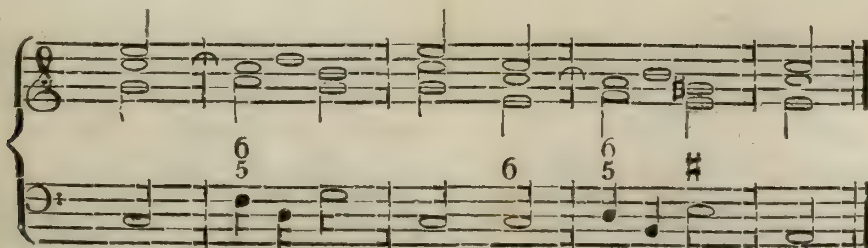
Enge Versetzung, weitere Versetzung.





Aus diesen zerstreuten Intervallen entsteht demnach das getheilte Accompagnement, worüber ein Übungsbeyspiel in allen drey Lagen und sämmtlichen Tonarten zum Schlusse folgt.

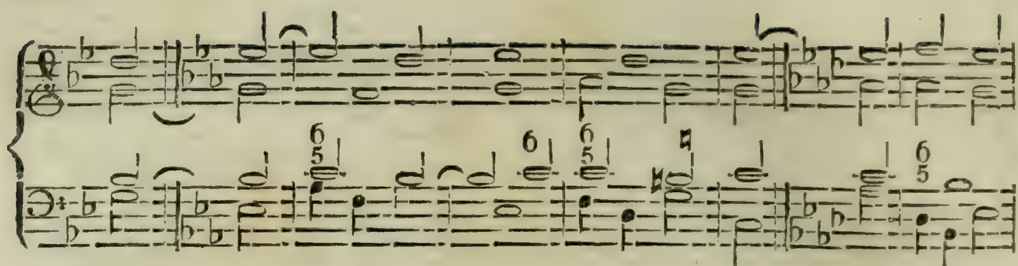
Nachstehender Satz würde bloß nach einem bezifferten Basse also vorgetragen werden:
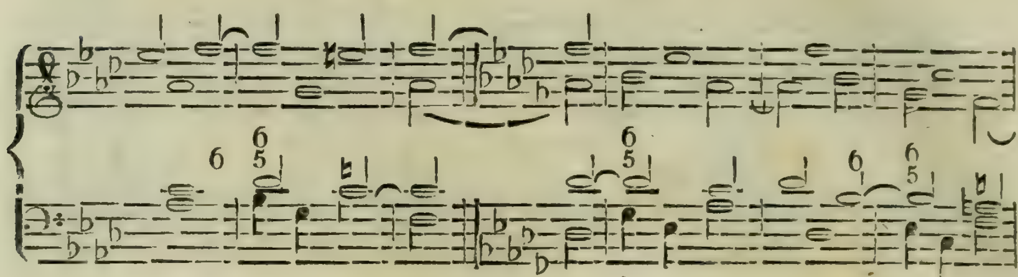


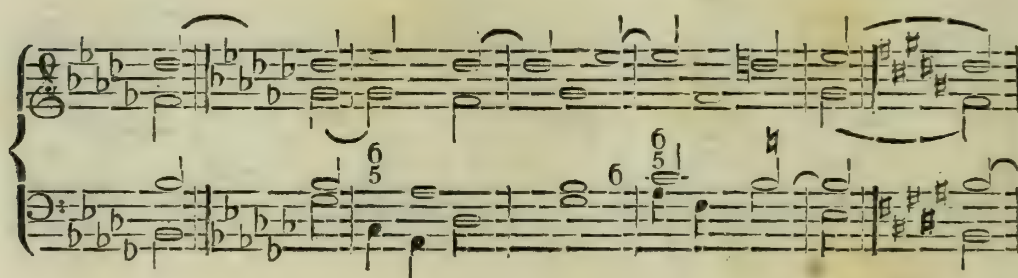
Wird hingegen die Harmonie zerstreut, die Begleitung getheilt, so müssen die Intervalle auf folgende Weise gestellt werden, und zwar:
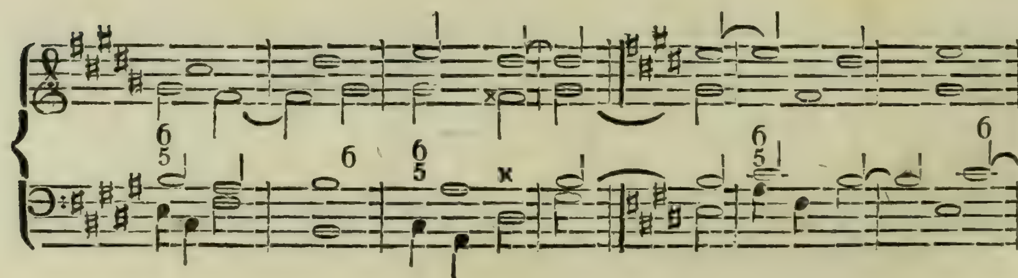
In der ersten Lage.
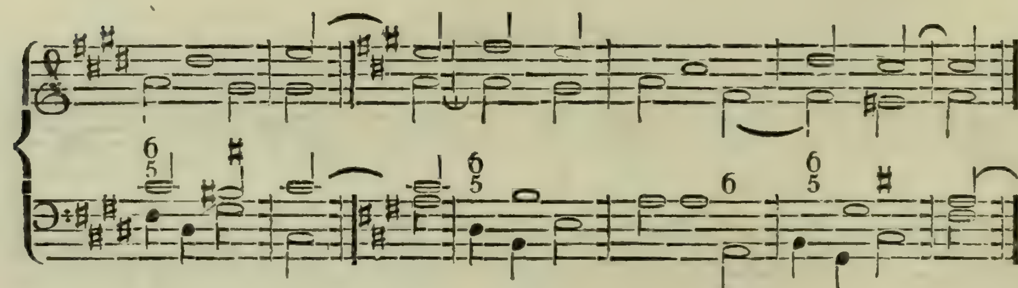
In der zweyten Lage.

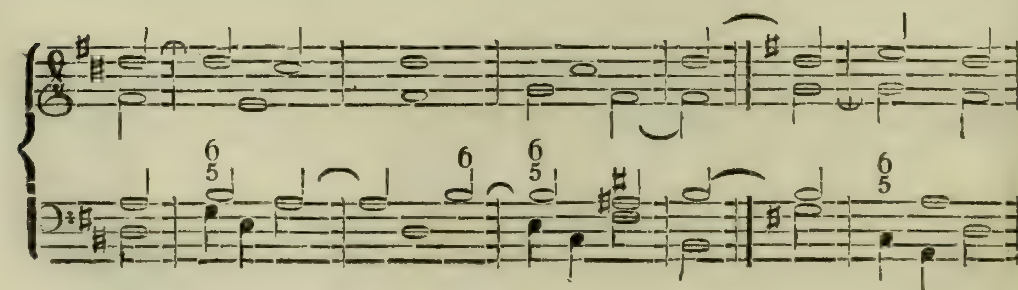

6
5
6
6
5
♮
6
5

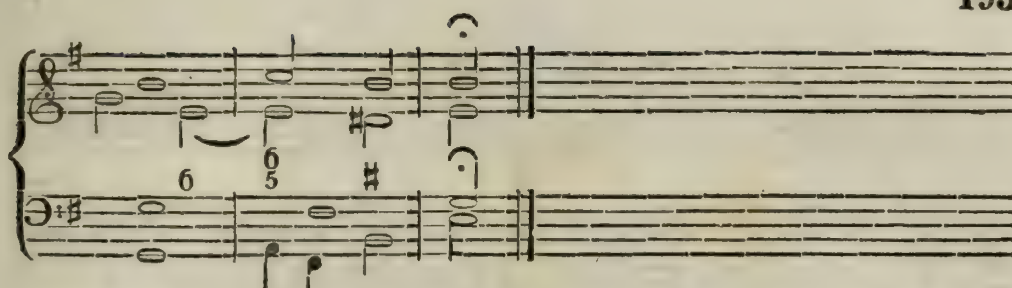

6
6
5
♮
6
5
6
6
5
♮


6
5
6
6
5
♮

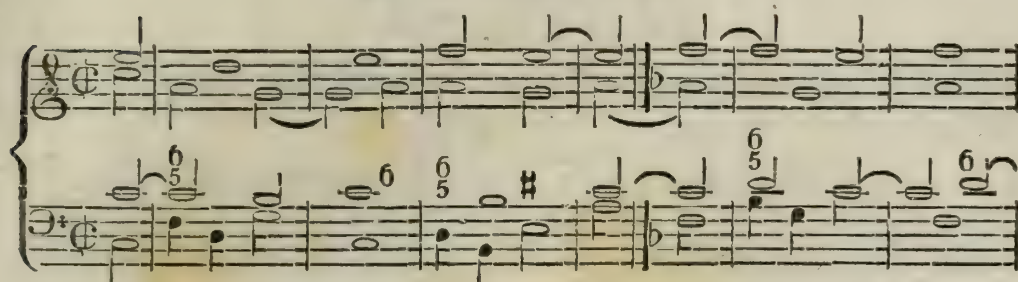

6
5
6
6
5
x
6
5
6

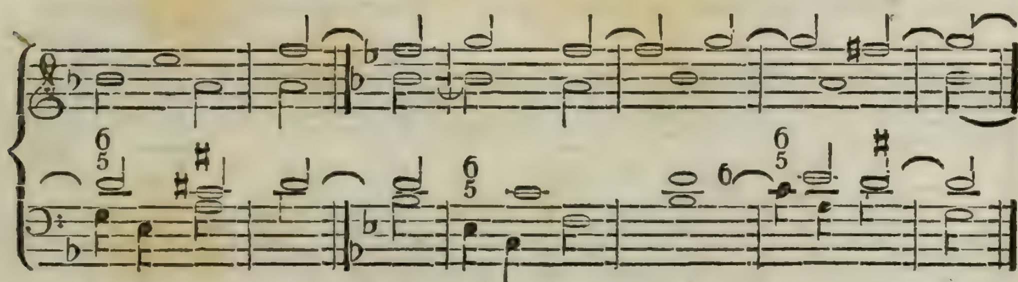

6
5
♯
6
5
6
6
5
♯

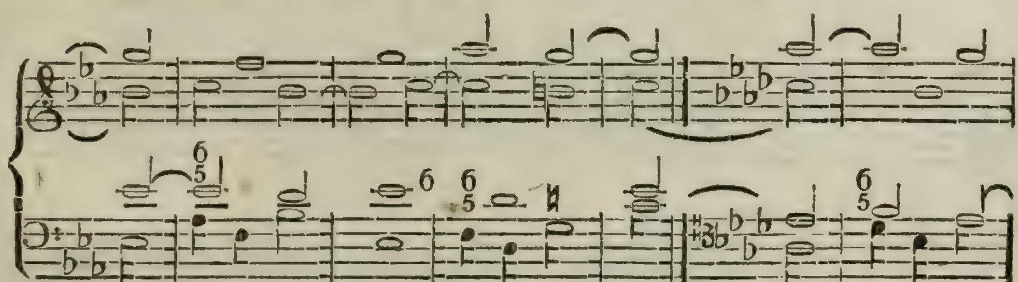

6
5
6
6
5
♯
6
5
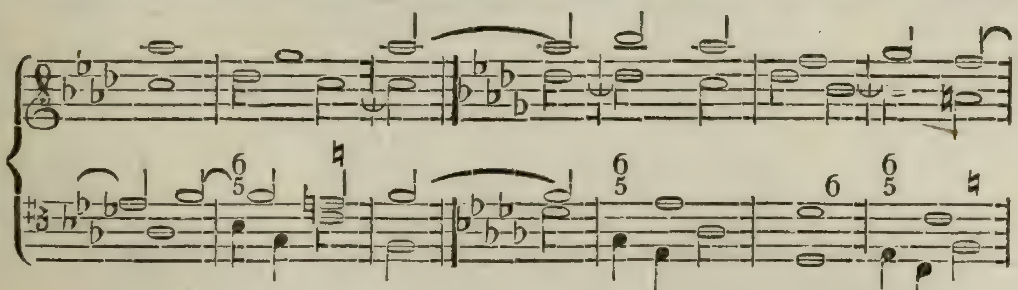


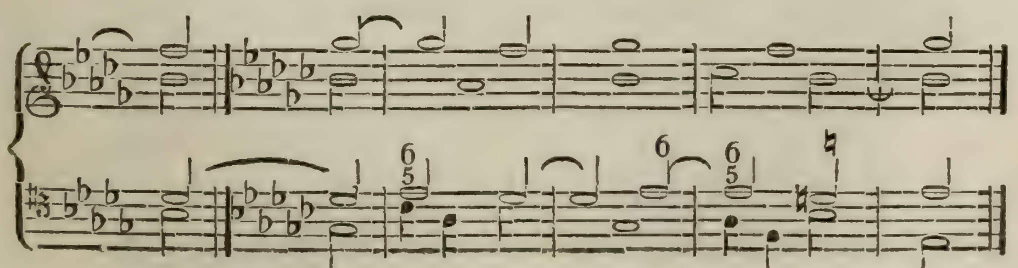
In der dritten Lage.













Im Verlage der k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhandlung

des Tobias Haslinger

IN WIEN,

am Graben, im Edlen v. Trattnern'schen Freyhofe, Nr. 618,

sind erschienen und zu haben:

Alle hier verzeichneten Werke sind auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu haben.

Theoretische und historische Werke.

	fl.	kr.
Albrechtsberger (J. G.) Sämmtliche Schriften für Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst; zum Selbstunterrichte. Systematisch geordnet von seinem Schüler Ign. Ritter von Seyfried. Mit mehr als 900 Notenbeyspielen und dem Porträte Albrechtsbergers. Zweyte verbesserte und umgearbeitete Auflage. 3 Bände in gr. 8.	6	—
Anzeiger (allgemeiner musikalischer). Jeden Donnerstag erscheint eine Nummer. Redigirt von J. F. Castelli.		
1ter Jahrgang 1829. Gebunden . . .	3	—
2ter Jahrgang 1830. " . . .	3	—
3ter Jahrgang 1831. " . . .	3	—
4ter Jahrgang 1832. " . . .	3	—
5ter Jahrgang 1833. " . . .	3	—
6ter Jahrgang 1834. " . . .	3	—
7ter Jahrgang 1835. " . . .	3	—
8ter Jahrgang 1836. " . . .	3	—
9ter Jahrgang 1837. " . . .	3	—
10ter Jahrgang 1838. " . . .	3	—
(Wird fortgesetzt.)		
Drechsler (J.) Harmonie- und Generalbaßlehre nebst einem Anhange vom Contrapuncte. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen an der k. k. Normal-Hauptschule bey St. Anna in Wien. Zweyte verbesserte Auflage	1	30
Jones (G.) Geschichte der Tonkunst. Aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von J. F. von Mosel. 8. broschirt	2	—
Knecht (J. H.) Allgemeiner musikalischer Katechismus; oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre. Zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge verfaßt. Neue verbesserte Auflage	1	—

	fl.	kr.
Kühn (J. C.) 48 Übergänge von C-dur und C-moll nach allen Dur- und Moll-Tonarten. Ein nothwendiges Handbuch für angehende Componisten, Organisten und Clavierspieler. . . . . 10tes Werk	1	—
Mozart (W. A.) Kurzgefaßte Generalbaßschule . . .	—	30
Preindl (Jos.) Wiener-Tonschule, oder Anweisung zum Generalbasse, zur Harmonie, zum Contrapuncte und der Fugenlehre. Nach eigenen Erfahrungen und Grundsätzen entworfen, und durch zahlreiche Beyspiele erläutert. Geordnet von Ign. Ritter v. Seyfried. 2 Bände, broschirt	3	—
Wanhall (J.) Anfangsgründe des Generalbasses . .	—	30

Anweisungen und Lehrbücher.

	fl.	kr.
Adam (L.) Pianoforte-Schule des Conservatorium der Musik in Paris. (Méthode de Piano du Conservatoire de Paris.) Aus dem Französischen übersetzt von C. Czerny. (Deutsch und französisch.) Ganz neue und correcte Ausgabe. 3 Thle.	10	—
Hiervon einzeln:		
1ter Theil: Theorie	4	—
2ter Theil: 50 kleine Übungsstücke . .	4	—
3ter Theil: Größere Übungsstücke . . .	3	—
Albrechtsberger (J. G.) Ausweichungen von C-dur und C-moll in die übrigen Dur- und Moll-Tonarten	—	20
— Kurze Regeln des reinsten Satzes	—	30
Blumenthal (Jos. v.) 100 Übungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium der mechanischen Behandlung der Violine. 42tes Werk. 1—6te Lieferung à 1 fl. 30 kr., zusammen	9	—
Bortolazzi (B.) Guitarre-Schule; oder: gründlicher und vollständiger Unterricht, die Guitarre nach einer leichten und faßlichen Methode gut und richtig spielen zu lernen. Siebente verbesserte Ausgabe	1	30
Cramer (J. B.) Pianoforte-Schule. Neueste ganz umgearbeitete und verbesserte mit vielen Beyspielen vermehrte Original-Ausgabe, in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt und die vorzüglichsten Regeln der Fingersetzung in Beyspielen angegeben werden; nebst zweckmäßig ausgewählten Übungsstücken in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten. (Rechtmäßige Ausgabe für Deutschland)	3	—
— 100 Etuden (oder Studien) für das Pianoforte. Einzig rechtmäßige und ganz vollständige Ausgabe (mit verbessertem Fingersatze) schön gebunden	10	—
Hiervon einzeln:		
1tes Heft Etuden Nr. 1 bis 21	2	—
2tes „ Etuden „ 22 — 42	2	—
3tes „ Etuden „ 43 — 63	2	—
4tes „ Etuden „ 64 — 84	2	—
5tes „ Etuden „ 85 — 100. 81tes Werk .	3	—

	fl.	kr.
Als Anhang hierzu:		
Cramer (J. B.) Études ou Exercices caractéristiques pour le Pianoforte. Cahier 1. 2. à 1 fl. 30 kr. . . .	3	—
Czerny (Carl) Neue praktische, systematisch geordnete Pianoforte-Schule für die Jugend		
1tes bis 4tes Heft.		
— 100 Übungsstücke in fortschreitender Ordnung, mit Bezeichnung des Fingersatzes	4	—
5tes bis 7tes Heft.		
— 101 Passagen-Übungen, theils in kürzeren, theils in ausgeführteren kleinen Sätzen. Mit Bezeichnung des Fingersatzes	3	—
— 40 tägliche Studien, (zum Erlangen und Bewahren der Virtuosität) für das Pianoforte, 337tes Werk . .	3	—
— Große Übung der Terzenläufe in allen 24 Dur- und Moll-Tonarten für das Pianoforte (mit dem ausgewähltesten Fingersatze bezeichnet), 380tes Werk . . .	1	—
— Die Schule des Virtuosen. Studien der Bravour und des Vortrages auf dem Pianoforte (mit Bezeichnung des Fingersatzes) 365tes Werk 1. 2. 3. und 4. Lieferung einzeln à 2 fl.	8	—
Czerny (Jos.) Der Wiener-Clavierlehrer, oder theoretisch-praktische Anweisung, das Pianoforte nach einer erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen. Sechste verbesserte Auflage.		
Erster Theil	3	—
Zweyter Theil	2	—
Dotzauer (J. J. F.) Violoncell-Schule für den ersten Unterricht, nebst 40 zweckmäßigen Übungsstücken (mit Bezeichnung des Fingersatzes) 126tes Werk . . .	4	—
Drechsler (J.) kleine Orgelschule. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen bey St. Anna in Wien . .	1	—
Fischhof (J.) Anleitung zum Gebrauche des Handleiters (Guide-mains). Ein nothwendiger Beytrag zu jeder Clavierschule (mit 130 Beyspielen). 35tes Werk . .	1	—
Hummel (J. N.) Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel, vom ersten Elementarunterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung. Mit mehr als 2200 Notenbeyspielen und des Verfassers höchst gelungenem Porträte. (Mit Privilegien) *).		
In deutscher Sprache	24	—
In italienischer Sprache	24	—
In französischer Sprache	30	—
In englischer Sprache	30	—

*) Se. Majestät der Kaiser von Oesterreich Franz I. geruhten dem Verleger für dieses große Unternehmen einen kostbaren Brillantring durch die k. k. oberste Polizey- und Censur-Hofstelle zustellen zu lassen.

— Metodo compiuto teorico-pratico per il Pianoforte, dai primi elementi fino al più alto grado di perfezione	24	—

	fl.	kr.
Hummel (J. N.) Méthode complète théorique et pratique pour le Pianoforte; traitant de tout ce qui a rapport à cet Instrument, depuis les premiers éléments jusqu'au plus haut degré de perfection	30	—
Keßler (J.) sämmtliche Etuden (Studien) für das Pianoforte. 4 Hefte à 1 fl. 30 kr.	6	—
Lasser (J. B.) vollständige Anleitung zur Singkunst, sowohl für den Sopran als auch den Alt	6	—
Pleyel (Ign.) große Clavierschule, nebst 27 Übungsstücken. Neueste verbesserte Ausgabe	2	—
Pleyel, Dussek und Cramer, kleine Clavierschule für den ersten Unterricht. Ein Handbuch für Anfänger, und Auszug aus der großen Clavierschule. Siebenzehnte sehr verbesserte Auflage	1	15
Preindl (J.) Gesanglehre. Neue Ausgabe	2	—
Rode, Kreutzer und Baillot, theoretisch-practische Violinschule, für das Conservatorium der Musik zu Paris verfaßt und zum Unterrichte angenommen. Neueste Ausgabe	3	—
— Exercices pour le Violon dans toutes les positions, et 50 Variations sur la Gamme. (Supplement zur Violinschule.)	1	45
Schiedermayer (J. B.) theoretisch-practische Violinschule. Ein zweckmäßiger Auszug aus der Violinschule von Leop. Mozart. (Neue Auflage)	2	—
Spohr (L.) große Violinschule. Mit erläuternden Kupfertafeln und des Verfassers Porträt	15	—

Partituren.

	fl.	kr.
Beethoven (L. van) Meeresstille	2	—
— Chor aus den Ruinen von Athen	2	—
— Elegischer Gesang	1	15
— Wellingtons Sieg in der Schlacht bey Vittoria . .	8	—
— Sinfonie, Nr. 2. in D	6	—
— — „ 3. in Es (eroica)	8	—
— — „ 4. in B	6	30
— — „ 7. in A	10	—
— — „ 8. in F	8	—
— Ouverture zu Coriolan	2	—
— — „ Ruinen von Athen	2	—
— — „ in C	2	—
— — „ König Stephan	3	—
— — „ Leonore	3	—
— — „ Fidelio	2	—
— Concert, (Nr. 1 in C) für das Pianoforte . . .	6	—
— Der glorreiche Augenblick. Cantate. Gedichtet von Al. Weissenbach	15	—
— Preis der Tonkunst (der glorreiche Augenblick.) Mit neu verfaßtem, der Beethoven'schen Musik unterlegten Texte.	15	—
— Quatuor (in B) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. 130tes Werk.	4	15
— Große Fuge (in B) für 2 Violinen, Viola und Violoncello. 133tes Werk	2	30

	fl.	kr.
Eybler (J.) Requiem	12	—
—— Große Messe, (Nr. 1. in Es)	10	—
—— —— —— „ 2. in C	6	45
—— —— —— „ 3. in D	8	—
—— —— —— „ 4. in C	8	—
—— —— —— „ 5. in B	9	—
—— —— —— „ 6. in F	9	—
—— —— —— „ 7. in C	6	—
—— Graduale Nr. 1. (Tua est potentia)	1	30
—— —— „ 2. (Sperate in Deo)	1	15
—— —— „ 3. (Omnes de Saba)	1	15
—— —— „ 4. (Dies sanctificatus)	1	15
—— —— „ 5. (Benedicam Dominum) . . .	2	—
—— —— „ 6. (Non in multitudine)	1	—
—— —— „ 7. (Domine Deus)	1	15
—— Offertorium Nr. 1. (Domine!)	2	—
—— —— „ 2. (Si consistant)	2	—
—— —— „ 3. (Reges Tharsis)	1	30
—— —— „ 4. (Tui sunt coeli)	1	30
—— —— „ 5. (Jubilate Deo)	1	30
—— —— „ 6. (Timebunt gentes)	1	45
—— —— „ 7. (Magna)	1	30
Händel (G. F.) Jephta. Oratorium in 3 Abtheilungen. Übersetzt und bearbeitet von J. F. von Mosel . . .	20	—
Händel (G. F.) Belsazer. Oratorium in 3 Abtheilungen. Übersetzt und bearbeitet von J. F. von Mosel . .	20	—
Hummel (J. N.) Messe, Nr. 1. in B	7	—
—— Messe, Nr. 2. in Es	10	—
—— —— „ 3. in D	9	—
—— Graduale, Nr. 1. (Quod in orbe)	2	—
—— Offertorium, Nr. 1. (Alma virgo)	2	—
Lachner (Fr.) Preis-Sinfonie (für das Concert spirituel in Wien.) Sinfonia passionata (C-moll)	18	—
Miltitz (Bar. v.) Messe (in H-moll)	8	—
Seyfried (J. v.) Messe, Nr. 4. in C	9	—
—— Libera zu Mozart's Requiem	1	—
—— Hymne, Nr. 1. (Domine judicium)	1	45
—— —— „ 2. (Salvum fac)	1	15
Spohr (L.) Die Weihe der Töne. Sinfonie Nr. 4. . . .	10	—
Stadler (Abbé) Die Befreyung von Jerusalem. Oratorium in 3 Abtheilungen	20	—
Weber (C. M.) 1te Messe (in G)	5	30

Kirchen-Musik.

	fl.	kr.
Aßmayer (J.) deutsche Pastoral-Messe für 3 Singstimmen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. 46tes W.	1	30
—— das deutsche Segen- und Meßlied für die Orgel. 47tes W.	—	24
—— Te Deum laudamus für 4 Singstimmen, mit Begl. des Orchesters. In Partitur . . . . 48tes W.	4	—
Beethoven (L. van) Trauergesang bey dessen Leichenbegängniß. Für 4stimmigen Männerchor	1	—

	fl.	kr.
Cherubini (L.) 4te Messe in (C-dur) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrab., 2 Flöten, 2 Hob., 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken	10	—
— 4tes Graduale (O salutaris hostia) für Sopran- und Tenor-Solo; 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelles und Contrabaß	—	45
— 4tes Offertorium (Laudate Dominum) für Sopran-Solo, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Flöten, 2 Hob., 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und 2 Trompeten	2	15
Diabelli (A.) Messe in (E) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clar., 2 Hörn., Contrab. und Orgel. 49tes W.	2	—
Eybler (J.) großes Requiem in (C-moll) für 4 Singst. 2 Violinen, Viola, 2 Hob., 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Violoncello, Contrabaß und Orgel.		
In Partitur	12	—
Eybler (J.) 1te Messe in (Es) zur Krönungs-Feyer J. M. der Kaiserinn Carolina als Königinn von Ungarn, für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte (3 Posaunen ad lib.), 2 Trompeten, Pauken und Orgel.		
In Partitur	10	—
In einzelnen Auflagstimmen	10	—
— 2te Messe (in C) de Sancto Mauritio, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.		
In Partitur	6	45
In einzelnen Auflagstimmen	8	30
— 3te Messe (in D) de Sancto Leopoldo, für 4 Singst. 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hob. 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.		
In Partitur	8	—
In einzelnen Auflagstimmen	9	—
— 4te Messe (in C) de Sancto Ludovico, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.		
In Partitur	8	—
In einzelnen Auflagstimmen	9	—
— 5te Messe (in B) de Sancto Rudolpho, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.		
In Partitur	9	—
In einzelnen Auflagstimmen	10	—
— 6te Messe (in F) de Sancto Rainerio, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.		

	fl.	kr.
In Partitur	9	—
In einzelnen Auflagstimmen	9	—

Eybler (J.) 7te Messe (in C) zur Krönungs-Feyer Sr. kaiserl. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ferdinand, Kronprinzen von Österreich zum Könige von Ungarn, für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

	fl.	kr.
In Partitur	6	—
In einzelnen Auflagstimmen	8	—

(Werden fortgesetzt.)

— 1tes Graduale (Tua est potentia), für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

	fl.	kr.
In Partitur	1	30
In einzelnen Auflagstimmen	1	30

— 2tes Graduale (Sperate in Deo) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hob. 2 Fagotte, 2 Hörner.

	fl.	kr.
In Partitur	1	15
In einzelnen Auflagstimmen	1	30

— 3tes Graduale (Omnes de Saba venient) für Sopran-Solo, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

	fl.	kr.
In Partitur	1	15
In einzelnen Auflagstimmen	1	30

— 4tes Graduale (Dies sanctificatus) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Orgel.

	fl.	kr.
In Partitur	1	15
In einzelnen Auflagstimmen	1	15

— 5tes Graduale (Benedicam Dominum) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Orgel.

	fl.	kr.
In Partitur	2	—
In einzelnen Auflagstimmen	2	—

— 6tes Graduale (Non in multitudine) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte.

	fl.	kr.
In Partitur	1	—
In einzelnen Auflagstimmen	1	—

— 7tes Graduale (Domine Deus) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hob. 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

	fl.	kr.
In Partitur	1	15
In einzelnen Auflagstimmen	1	45

(Werden fortgesetzt.)

fl. kr.

Eybler (J.) 1tes Offertorium (Domine! Si observaveris) für Sopran Solo, und Chor, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

In Partitur . . . . 2 —
In einzelnen Auflagstimmen . . . . . . 2 —

— 2tes Offertorium (Si consistant) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hob. 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

In Partitur . . . . 2 —
In einzelnen Auflagstimmen . . . . . 2 —

— 3tes Offertorium (Reges Tharsis) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hob. 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

In Partitur 1 30
In einzelnen Auflagstimmen . . . . . 2 —

— 4tes Offertorium (Tui sunt coeli) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

In Partitur 1 30
In einzelnen Auflagstimmen . . . . . 2 —

— 5tes Offertorium (Jubilate Deo) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Orgel.

In Partitur 1 30
In einzelnen Auflagstimmen 2 30

— 6tes Offertorium (Timebunt gentes) für Doppel-Chor, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

In Partitur 1 45
In einzelnen Auflagstimmen 1 45

— 7tes Offertorium (Magna et mirabilia) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.

In Partitur 1 30
In einzelnen Auflagstimmen 2 15

(Werden fortgesetzt.)

Gänsbacher (J.) Requiem (in Es), für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Tromba, 2 Trompeten, Contrabaß und Orgel, 15tes W. 6 —

— Messe (in C) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, (oder zwey Clarinetten), Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . . 41tes W. 5 —

— Graduale (Si ambulavero) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen (oder 2 Clarinetten), Fagott, 2 Hörner und Orgel 42tes W. 1 30

fl. kr.

Gänsbacher (J.) Offertorium (Inclina Domine) für Baß-Solo und Chor, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hob. Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . . 43tes W. 2 30

Haslinger (T.) 1te Vocal-Messe (in C) für 2 Tenore und 2 Bässe, mit Vermehrung von Chorstimmen nach Beschaffenheit des Ortes . . . . 2 —

— 2te Vocal-Messe (in Es) für 2 Tenore und 2 Bässe, mit Vermehrung von Chorstimmen nach Beschaffenheit des Ortes . . . . 2 —

Haydn (Mich.) Erstes deutsches Hochamt (Hier liegt vor deiner Majestät) für Stadt- und Landkirchen.

Für die Orgel allein . . . . . . — 30
Für die Orgel und 4 Singstimmen . . . 1 —
Für die Orgel, Gesang und Instrum.-Stimmen 2 30

Hesse (Ad.) Motette für 4 Singstimmen, mit Begleitung der Orgel . . . . 38tes W. 2 —

Hummel (J. N.) 1te Messe (in B) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken und Orgel (deutsch und lateinisch) . . . . 77tes W.

In Partitur . . . . 7 —
In einzelnen Auflagstimmen . . . . . 8 —

— 2te Messe (in Es) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . . 80tes W.

In Partitur . . . . 10 —
In einzelnen Auflagstimmen . . . . . 10 —

— 3te Messe (in D) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel 111tes W.

In Partitur . . . . 9 —
In einzelnen Auflagstimmen . . . . . 10 —

— 1tes Graduale (Quod in orbe) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Pauken und Orgel 88tes W.

In Partitur . . . . 2 —
In einzelnen Auflagstimmen 2 30

— 1tes Offertorium (Alma Virgo) für Sopran-Solo und Chor, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Flöten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . . 89tes W.

In Partitur . . . . 2 —
In einzelnen Auflagstimmen 2 30

Miltitz (Bar. v.) Messe (in H-moll). Partitur. . . 8 —

Mozart (W. A.) Te Deum laudamus, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen (oder 2 Clarinetten), 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel 2 30

	fl.	kr.
Payer (H.) 1te Landmesse (in C) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . . 73tes W.	4	30
— 2te Landmesse (in A) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel 90tes W.	5	—
— 2 Tantum ergo; Te Deum; Graduale und Offertorium für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Contrabaß, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken und Orgel 99tes W.	5	—
Preindl (J.) Lamentationen, welche in der heil. Charwoche gesungen werden	4	—
Schiedermayr (J. B.) deutsche Messe für 4 Singstimmen und Orgel	1	30
— 1te Messe (in F) nebst Graduale und Offertorium, für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel . 31tes W.	2	—
— 2te Messe (in C) nebst Graduale und Offertorium für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Hörner und Orgel 32tes W.	2	—
— 3te Messe (in G) nebst Graduale und Offertorium für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Hörner und Orgel 33tes W.	2	—
— 4te Messe (in D) nebst Graduale und Offertorium für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . . 34tes W.	2	30
— 5te Messe (in C) nebst Graduale und Offertorium, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . . 35tes W.	3	30
— 6te Messe (in B) nebst Graduale und Offertorium, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, (Flöte und Fagott ad lib.), 2 Trompeten, Pauken und Orgel 36tes W.	4	—
— 13te Messe (in C) für das heilige Osterfest, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel . . . . 66tes W.	4	30
— 14te Messe pastorale (in C) für das heilige Weihnachtsfest, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Flöte, 2 Clarinetten, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel . . . . 72tes W.	6	—
— 9tes Graduale (Victimae paschali) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, Contrabaß und Orgel . . . . 67tes W.	1	15
— 10tes Graduale pastorale (Tecum principium) für Baß-Solo und Clarinett, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel . . . 73tes W.	1	—
— 11tes Offertorium (Haec dies) für Sopran-Solo, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, Contrabaß und Orgel . . . . . 68tes W.	1	15
— 12tes Offertorium pastorale (Laetentur coeli) für Sopran-Solo und Violine, 3 Singstimmen, 2 Viola, Flöte, 2 Clarinetten, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel . . . . 74tes W.	2	—
— Litaney, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel 41tes W.	2	30
— Vesper, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel 42tes W.	4	—

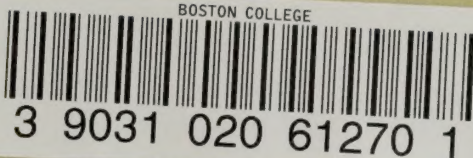
	fl.	kr.
Schiedermayr (J. B.) Te Deum laudamus, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel . . . . . . 43tes W.	3	—
—— 2 Tantum ergo, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel 44tes W.	1	30
—— 2 Asperges, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß und Orgel . . . . 45tes W.	1	—
—— Requiem (in Es) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Hörner, Contrabaß und Orgel . . . . 46tes W.	2	30
—— 6 Aufzüge für 4 Trompeten und Pauken . 69tes W.	—	30
—— Pange lingua, für 4 Singstimmen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte . . . . . . 70tes W.	—	40
—— 4 Evangelien, für 4 Singstimmen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner . . . . 71tes W.	1	20
Schubert (Franz.) Messe (in B) für 4 Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters . . . . 141tes W.	8	—
Seyfried (J. v.) 1te Messe (in C) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen, (oder Clarinetten) 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel .	4	—
—— 2te Messe (in B) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel	4	—
—— 3te Messe (in Es) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel	4	30
—— 4te Messe (in C) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel		
In Partitur	9	—
—— 1tes Graduale (Cantate Domino) für eine Tenorstimme, den Chor und Orchester-Begleitung	2	—
—— 2tes Graduale (Qui seminant) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel	2	—
—— 3tes Graduale (Domine, Dominus noster) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola und Baß . . .	—	30
—— 4tes Graduale (Hora dies) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, Flöte, 2 Hob. 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel		
In Partitur	1	15
—— 5tes Graduale (Nudus eram), für Baß-Solo, den 4stimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters . .	2	30
—— 1tes Offertorium (Te decet Hymnus) für eine Baßstimme, den Chor und Orchester-Begleitung . .	2	—
—— 2tes Offertorium (Ave maris stella) für 4 Singstimmen 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Contrabaß und Orgel	2	—
—— 3tes Offertorium (O mi Deus) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola und Baß	—	30
—— 4tes Offertorium (Stringor vinculis) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, Flöte,		

	fl.	kr.
2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel . . . (Partitur.)	1	30
Seyfried (J. v.) 5tes Offertorium (cum sumpsisset für 4 Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters . .	2	—
—— Libera, welches bey Beethoven's Leichenbegängniß gesungen worden ist. Für 4stimmigen Männer-Chor . .	—	30
—— Beethoven's Begräbniß. Nach einer Composition des Verewigten, für 4 Singstimmen	—	45
—— Libera zu Mozart's Requiem		
In Partitur	1	—
In einzelnen Auflagstimmen	1	30
—— Hymne Nr. 1, (Domine judicium) für 4 Singstimmen mit Orchester-Begleitung . . . (Partitur)	1	45
—— Hymne Nr. 2, (Salvum fac Imperatorem) für 4 Singstimmen mit Orchester-Begleitung . (Partitur)	1	15
—— Requiem (in C) für 4 Männerstimmen und Chor, mit Begleitung von 3 Violoncelles und Contrabaß, 2 Trompeten und Pauken con sordino	6	—
—— 2 Tantum ergo für 4 Singstimmen, mit willkührlicher Orgel- oder Instrumenten-Begleitung	2	—
Weber (C. M. v.) 1te Messe (in G) für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters		
In Partitur	5	30
In einzelnen Auflagstimmen	7	—

(Se. Majestät der König Anton von Sachsen geruhten dem Verleger für die Dedication dieser Messe eine sehr schöne Brustnadel von Brillanten mit dem Ausdrucke „als Andenken“ huldreichst zustellen zu lassen.)

	fl.	kr.
Widerhofer (Jos.) Brand-Messe von Mariazell, für 4 Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters . .	8	—




BOSTON COLLEGE
3 9031 020 61270 1